

STEN KONOW

DAS INDISCHE DRAMA





GRUNDRISS DER INDO-ARISCHEN PHILOLOGIE UND ALTERTUMSKUNDE
(ENCYCLOPEDIA OF INDO-ARYAN RESEARCH)
BEGRÜNDET VON G. BÜHLER, FORTGESETZT VON F. KIELHORN,
HERAUSGEGEBEN VON H. LÜDERS UND J. WACKERNAGEL
II. BAND, 2. HEFT D

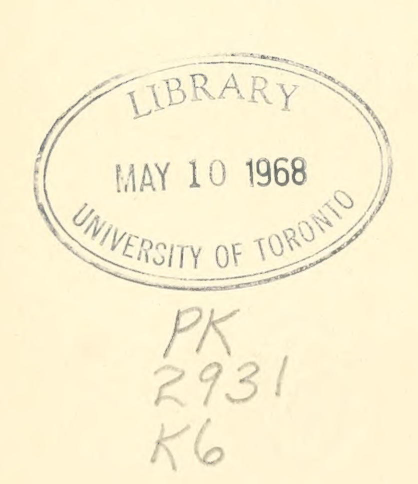
DAS INDISCHE DRAMA

VON

STEN KONOW



BERLIN UND LEIPZIG 1920
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung —
Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.



RICHARD PISCHEL

IN MEMORIAM



GRUNDRISS DER INDO-ARISCHEN PHILOLOGIE UND ALTERTUMSKUNDE
(ENCYCLOPEDIA OF INDO-ARYAN RESEARCH)
BEGRÜNDET VON G. BÜHLER, FORTGESETZT VON F. KIELHORN,
HERAUSGEGEBEN VON H. LÜDERS UND J. WACKERNAGEL.

II. BAND, 2. HEFT D.

VORBEMERKUNGEN.

§ 1. Daß die Inder ein eigenes Drama besaßen, wurde in Europa zuerst durch die 1789 erschienene Übersetzung der Śakuntalā des Kālidāsa von William Jones bekannt. Näheres erfuhr man durch H. H. Wilson's Select Specimens of the Theatre of the Hindus (Calcutta 1826—27, spätere Ausgaben London 1835, London 1871, Calcutta 1902), die von O. L. B. Wolff ins Deutsche (Weimar 1828—31) und von A. Langlois ins Französische (Paris 1828) übertragen wurden und noch heute ein wichtiges Quellenwerk sind. Ganz davon abhängig ist die Behandlung des indischen Dramas von J. L. Klein im 3. Bande seiner Geschichte des Dramas (Leipzig 1866). Wichtige Aufschlüsse, namentlich über die dramatische Theorie der Inder bieten die Werke des Sourindro Mohun Tagore, Bhāratīya Nātya Rahasya (Calcutta 1878) und The Hindu Drama, compiled and translated from various Sanskrit authorities. Part I (Calcutta 1880). Das indische Theater ist in den verschiedenen Handbüchern der indischen Literaturgeschichte behandelt worden, das Hauptwerk aber ist Sylvain Lévi's Le théatre indien (Paris 1890, Bd. 83 der Bibliothèque de l'école des hautes études). Ganz unselbständig ist E. P. Horrwitz, The Indian Theatre (London 1912); eine Bibliographie verdanken wir Montgomery Schuyler, A Bibliography of the Sanskrit drama with an introductory sketch of the dramatic literature of India (New York 1906, Vol. 3 der Columbia University Indo-Aryan Series).

§ 2. Diese Werke beschäftigen sich ausschließlich oder vorwiegend mit dem Sanskrit- und Prakrit-Drama, und dasselbe ist mit der vorliegenden Darstellung der Fall. Die recht umfangreiche dramatische Literatur in indischen Dialekten, die von dem Sanskrit-Drama durchgehends stark beeinflußt ist, gehört in die Geschichte der indischen Dialektliteratur.

§ 3. Nach der indischen Theorie ist das Drama eine Unterart des *kāvya*. Das Sāhityadarpaṇa unterscheidet 6.1 zwei Arten vom *kāvya*, indem dasselbe teils *śravya*, für die Ohren bestimmt, teils *dṛśya*, für die Augen bestimmt, ist. Das letztere ist *abhineya*, d. h. es soll durch Spiel (*nāṭya*) dargestellt werden. Es wird deshalb auch *rūpaka* genannt, weil die Eigenart (*svarūpa*) der auftretenden Personen auf den Schauspieler (*naṭa*) übertragen wird[1]).

[1]) Vgl. Daś. 1. 7; Pischel, Schatt., S. 490 f.

DIE INDISCHEN THEORETIKER.

§ 4. Die Inder fingen sehr früh an, sich theoretisch mit der Kunst der Bühne abzugeben. Schon Pāṇini spricht von *naṭas*, d. h. Tänzern oder Mimen, die das *nāṭya* ausübten, und 4. 3. 110 f. erwähnt er Lehrbücher, sogenannte naṭasūtra für solche Künstler, die von Śilālin und Kṛśāśva verfaßt waren. Dabei dachte Weber[1]) an Lehrbücher für Tänzer oder höchstens Pantomimiker, und trotz des Widerspruchs von Hillebrandt[2]) wird er darin recht haben. Der Inhalt dieser naṭasūtra ist dann später in dem großen Lehrbuche der Bühnenkünste verwertet worden, das unter dem Namen Bharata's geht.

Bharata. Bharata's Zeit kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Die indische Tradition bezeichnet ihn als muni und verlegt ihn in die mythische Urzeit. Sein Werk, das Nāṭyaśāstra, soll eine Bearbeitung des vom Gotte Brahmā verfaßten, den Menschen aber nicht mitgeteilten Nāṭyaveda sein. Die europäischen Gelehrten sind verschiedener Ansicht gewesen. Heymann[3]) hielt Bharata für älter als unsere Zeitrechnung. Regnaud[4]) glaubte, daß er älter sei als der größere Teil der klassischen Sanskritliteratur und den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung angehöre. Pischel[5]) dachte an das 6. oder 7. Jahrh., und Prabhakar R. Bhandarkar[6]) etwa an das 4., während Haraprasād Śāstrī[7]) sich für das 2. vorchristliche Jahrh. entscheidet. Ich selbst habe zu zeigen versucht[8]), daß Bharata von Bhāsa erwähnt wird, kaum aber viel älter sein kann. Das Werk ist schlecht überliefert, die Handschriften weichen in Lesarten und in der Einteilung stark von einander ab, und mehrere Abschnitte sind sicher späteren Ursprungs. Es behandelt sämtliche Bühnenkünste, Musik, Gesang, Tanz, Plastik, Mimik, Kostümierung und das eigentliche Drama, weiter Poetik, Metrik, den Gebrauch von verschiedenen Sprachen, das Theatergebäude, die Schauspieler und die Zuhörer. Herausgegeben wurden zuerst die Kapitel 18—20 und 24 (als 34 bezeichnet) von Fitz-Edward Hall, als Anhang zu seiner Ausgabe des Daśarūpa (S. 199f.); sodann Kapitel 16 (als 17 bezeichnet) von Paul Regnaud, Le dix-septième chapitre du Bhâratîya-nâṭya-çâstra intitulé vâgabhinaya. Annales du Musée Guimet, 1, S. 85f.; Kapitel 14—15 (als 15—16 bezeichnet) von demselben, La métrique de Bharata, texte sanscrit de deux chapitres du Nâṭya-çâstra publié pour la première fois et suivi d'une interprétation française, ebenda 2, S. 65f.; Kap. 6—7 von demselben in seiner Rhétorique Sanskrite (Paris 1884), 2, S. 1f.; Kap. 28 von J. Grosset, Contribution a l'étude de la musique hindou (Lyon 1888). Eine vollständige Ausgabe verdanken wir Paṇḍit Śivadatta und Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab, The Nâṭyaśâstra of Bharata Muni (Bombay 1894 = Kâvyamâlâ. 42). Die Neuausgabe von Joanny Grosset, Traité de Bharata sur le théâtre. Texte sanskrit. Édition critique. Avec une introduction, les variantes tirées de quatre manuscripts, une table analytique et des notes. Précédée d'une préface de Paul Regnaud. T. I, P. 1 (Annales de l'Université de Lyon, Fasc. 40, 1898), umfaßt bis jetzt Kap. 1—13. Bharata's Werk wurde von Mātṛgupta, Bhaṭṭa Nāyaka, Śaṅkuka (9. Jahrh.) und Abhinavagupta (10. Jahrh.) kommentiert, keiner von diesen ist aber zugänglich.

Die späteren Theoretiker fußen alle auf Bharata, so im wesentlichen der Abriß im Agnipurāṇa 337—341. Die Entwicklung des Theaters führte es aber mit sich, daß sich das Drama vollständig von den volkstümlichen Kunstarten der Sänger, Tänzer, Mimen und Pantomimiker loslöste, und diejenigen Teile von Bharata's Werk, welche sich speziell mit dem eigentlichen Drama beschäftigten, wurden in Sonderwerken behandelt, welche allmählich Bharata's Werk in den Schatten stellten.

Daśarūpa. Das wichtigste unter diesen ist das Daśarūpa, das mit starker Benutzung Bharata's von dem eigentlichen Drama handelt. Der Verfasser Dhanaṃjaya, der Sohn des Viṣṇu, lebte unter dem Paramāra könig Vākpati II Muñja von Mālava (974—ca. 995). Zum Daśarūpa gehört ein Kommentar, Avaloka genannt, dessen Verfasser sich Dhanika, Sohn des Viṣṇu, nennt und vielleicht mit Dhanaṃjaya identisch oder dessen Bruder ist. Ausgaben: The Daśa-Rúpa, or Hindu canons of dramaturgy, by Dhananjaya; with the exposition of Dhanika, the Avaloka. Ed. by Fitz-

Edward Hall. Calcutta 1865 (Bibliotheca Indica); Dasarupa with the commentary of Dhanika ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1878; The Daśarûpaka of Dhananjaya with the commentary of Dhanika. Ed. by Kâshînâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1897; The Daśarūpa a treatise on Hindu dramaturgy by Dhanaṃjaya now first transl. from the Sanskrit with the text and an introduction and notes by George C. O. Haas. New York 1912 (Columbia University Indo-Iranian series, Vol. 7).

Pratāparudrīya. Vollständig vom Daśarūpa abhängig ist Vidyānātha, der Verfasser des Pratāparudrīya oder Pratāparudrayaśobhūṣaṇa einer Bearbeitung der gesamten poetischen Theorie. In dem Kapitel über das Drama hat der Verfasser als Schulbeispiel ein fünfaktiges Drama eingelegt, in welchem er seinen Patron, den Kākatīya König Pratāparudra (ca. 1291—1326) preist. Ausgaben: Vidyānāthakavīṃdrapraṇītamaina Pratāparudrīyamanu alaṃkāraśāstramu. Cennapurī 1868; The Pratâparudrayaśobhûshaṇa of Vidyânâtha with the commentary, Ratnâpaṇa, of Kumârasvâmin, son of Mallinâtha, and with a critical notice of manuscripts, introduction, critical and explanatory notes and an appendix containing the Kâvyâlaṅkâra of Bhâmaha by Kamalâśaṅkara Prâṇaśaṅkara Trivedî. Bombay 190[illegible] (Bombay Sanskrit Series, No. 65).

Sāhityadarpaṇa. Sehr geschätzt ist in Indien ferner das Sāhityadarpaṇa, das eine vollständige Poetik gibt, im 6. Kapitel aber speziell das Drama behandelt. Die Hauptquellen sind Bharata und Daśarūpa. Der Verfasser ist Viśvanātha Kavirāja, der Sohn des Candraśekhara. Nach Boroooh[9]) lebte er im 12. Jahrhundert, nach Jaganmohanaśarman[10]) schrieb er sein Werk im Vikramajahre 1500 an dem Ufer des Brahmaputra in Ostbengalen. Die Herausgeber des Werkes Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab und Pāṇḍuraṅg Vāman Kane haben es aber wahrscheinlich gemacht, daß er in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. lebte. Ausgaben: Sahitya Derpana, a treatise on rhetorical composition [hrsg. von Nāthū Rāma]. Calcutta 1828; The Sáhitya Darpaṇa or Mirror of Composition. The text revised by E. Roer. Transl. by J. R. Ballantyne [and Bābū Pramādadāsa Mitra] Calcutta 1851 und 1875 (Bibliotheca Indica); Sahitya Darpana, a treatise on literary composition. Ed. and published by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1874; Sâhityadarpaṇa. With the Commentary of Râmacharaṇa-Tarkavâgîśa Bhattâchârya. Annotated by Pandit Durgâprasâda Dviveda. Ed. by the Annotator and Kâshinâth Pândurang Parab. Bombay 1902; The Sâhityadarpaṇa. The text with an introduction and English notes by Pandurang Vaman Kane. Bombay 1910.

Neben diesen Hauptwerken kennen wir handschriftlich eine Reihe von anderen[11]), von denen aber keines herausgegeben worden ist.

[1]) Ind. Stud. 13, S. 487 f.; Akademische Vorlesungen über Indische Literaturgeschichte[2], S. 214. [2]) Anf., S. 3 f. [3]) NGGW 1874, S. 86 f. [4]) Annales du Musée Guimet, 2, S. 66; Vorrede zu Grosset's Ausgabe. [5]) GgA. 1885, S. 763 f. [6]) Ind. Ant. 41, S. 157 f. [7]) J&PASB. 5, S. 352 f. [8]) Frühg., S. 111 f. [9]) Bhavabhûti and his place in Sanskrit literature. Calcutta 1878, S. 11 f. [10]) Vorrede zu der Ausgabe des Caṇḍakauśika, S. 2. [11]) Vgl. Lévi, S. 19 f.; Schuyler, l. c. S. 17 f.

SCHAUSPIELHAUS UND SCHAUSPIELER.

§ 5. *Schauspielhaus.* Bharata und spätere Theoretiker geben eine Reihe Bestimmungen über den Bau und die Einrichtung des Schauspielhauses, die sich aber nicht auf das eigentliche Drama beschränken, sondern sich auch auf Aufführungen von Musik und Tanz beziehen. Die Vor-

stellungen wurden allerdings häufig in Tempeln oder Palästen gegeben, es gab aber auch Gebäude, welche für solche Zwecke speziell eingerichtet wurden. Aus sehr früher Zeit kennen wir eine Höhle, die deutlich bestimmt war, Werke der Dichtkunst zur Vorführung zu bringen[1]), was aus einer in derselben gefundenen etwa dem 2. Jahrh. v. Chr. entstammenden Inschrift hervorgeht. Es läßt sich aber nicht entscheiden, ob es sich dabei um Rezitation, wirkliche Dramen oder Schattenspiele gehandelt hat. Am Eingang dieses kleinen Höhlentheaters finden sich tiefe Löcher in dem Steinboden. Falls diese zur Befestigung von Balken für den Vorhang bestimmt waren, ist die letzte Möglichkeit die wahrscheinlichste. Höhlen spielen, wie Lüders[2]) gezeigt hat, in der alten Zeit eine große Rolle als Vergnügungslokale, und Bharata setzt solche Höhlen voraus, indem er 2.69 lehrt, daß das Schauspielhaus die Gestalt einer Berghöhle haben und zweistöckig sein soll[3]).

Über die Einrichtung des Schauspielhauses (*nāṭyagṛha*, *nāṭyamaṇḍapa*, *prekṣāgṛha*, *prekṣāgāra*) gibt Bharata im 2. Kapitel genauere Bestimmungen[4]). Er unterscheidet drei Arten: *vikṛṣṭa*, 108 hasta (je 18 Zoll) lang, für die Götter; *caturasra*, 64 hasta lang und 32 hasta breit, für Fürsten, und *tryasra*, dreieckig, 32 hasta lang, für andere Leute. Der caturasra maṇḍapa wird aus akustischen Rücksichten als der beste empfohlen.

Das Schauspielhaus zerfällt in zwei Abteilungen, Zuhörerraum und Bühne. Der erstere wird durch Pfeiler eingeteilt: vorn ein weißer Pfeiler, wo die Brahmanen sitzen, dann ein roter Kṣatriya-Pfeiler, und hinten im Nordwesten der gelbe Vaiśyapfeiler und im Nordosten ein blauschwarzer Pfeiler bei den Sitzplätzen der Śūdras. Die Sitzplätze werden von Ziegel und Holz hergestellt und in Stufen angeordnet. Weiter vorn neben der Bühne liegt eine Veranda (*mattavāraṇī*), mit vier Pfeilern ausgestattet, die anscheinend auch für die Zuschauer bestimmt war.

Die eigentliche Bühne, *raṅga* oder *raṅgapīṭha*, liegt vor dem Zuschauerraum, neben der Veranda, ist eben wie ein Spiegel und mit Gemälden und Reliefs geschmückt. In dem caturasra maṇḍapa ist sie 8 hasta lang und ebenso breit. Ihren Abschluß bildet das *raṅgaśīrṣa*, das mit Figuren geschmückt ist, und wo Opfer dargebracht werden.

Hinter der Bühne ist der bemalte Vorhang, *paṭī*, *apaṭī*, *pratisīrā*, *tiraskaraṇī* oder *yavanikā* genannt. Yavanikā bedeutet 'die jonische', die Bezeichnung yavana wird aber nicht nur von den Griechen gebraucht, und yavanikā bezeichnet nicht bloß den Theatervorhang, sondern auch andere fremdländische Stoffe, ja, dies ist die gewöhnliche Bedeutung des Wortes in älteren Werken[5]). Die Nebenform *yamanikā*[6]) würde, falls sie richtig ist, einen Doppelteppich bezeichnen, während eine dritte Form *javanikā* einfach eine Prakritisierung ist[7]). Auf keinen Fall kann yavanikā, wozu paṭī oder apaṭī zu ergänzen ist, etwas für einen griechischen Ursprung des Theatervorhangs und noch weniger für einen solchen des indischen Theaters überhaupt beweisen. Wenn jemand plötzlich oder mit Ungestüm auftritt, wirft er den Vorhang beiseite (*apaṭīkṣepa*).

Sonst führen zwei Türen zu dem hinter dem Vorhang liegenden Schauspielerraum, dem *nepathyagṛha*, wo sich die Schauspieler anziehen und kostümieren. Solche Vorgänge, die auf der Bühne nicht aufgeführt werden, Tumulte, Aufruhrszenen und dergl. werden durch Lärm im Schauspielerraum (*nepathye*) angedeutet, und von dort her hört man auch die Stimmen der Götter und übernatürlichen Wesen, wenn solche in die Handlung eingreifen.

Zwischen den zwei Türen zum nepathyagṛha wird das Orchester angebracht.

[1]) Vgl. Bloch, ZDMG. 58, S. 455 f., Archaeological Survey of India Annual Report 1903—1904, S. 123 f.; Pischel, Schatt., S. 482 f. [2]) ZDMG. 58, S. 867 f. [3]) Vgl. Pischel, DLZ. 1905, S. 541. Schatt., S. 484. [4]) Vgl. Haraprasād Śāstrī, J&PASB. 5, S. 353 f. [5]) So Bhāsa, Pratimānāṭaka S. 38 Z. 15 und Vāsavadattā, S. 75 Z. 10; Mālavikāgnimitra 6. 18/19. [6]) z. B. Mudrārākṣasa, ed. Hillebrandt, S. 192 Z. 7, 193. Z. 11. [7]) Anders Pischel, GgA. 1891, S. 354.

§ 6. *Bühnenausstattung.* Die Bühnenausstattung und der szenische Apparat waren überaus dürftig[1]). Es gab keine Kulissen, und in allen Stücken und Szenen blieb der Vorhang, der den Hintergrund bildete, derselbe. Die verschiedenen Gegenstände wurden auch nur zum Teil wirklich vorgeführt, und zwar durch den sogenannten *pusta*, d. h. Modellarbeit. Solche ist nach Bharata 21. 5 f. dreierlei Art: *sandhima*, wenn ein Gegenstand aus Bambusstäben hergestellt und mit Häuten oder mit Tuch überzogen wird; *vyājima*, wenn mechanische Mittel Verwendung finden, und *veṣṭita*, wo bloß Kleiderstoffe angewendet werden. Durch solche Mittel können Felsen, Wagen, Götterwagen, Häuser, Berghöhlen, Pferde, Elefanten usw. hergestellt werden. So erwähnt der Avaloka zu Daś. 2. 53 einen auf diese Weise gemachten Elefanten in dem Udayanacarita. Zu den vyājima pusta gehören wahrscheinlich das irdene Wägelchen in der Mṛcchakaṭikā, die Gießkannen in der Śakuntalā, die mechanischen Puppen im Bālarāmāyaṇa, usw. Für die Darstellung von Monstren mit vielen Armen, mit Affen-, Pferde- oder Rinderköpfen usw. sollen Ton, Holz, Lack u. dergl. verwendet werden, die dann mit Tüchern zu überziehen sind. Waffen dürfen nicht aus harten Materialien hergestellt werden. Steife Grashalme, Bambus, Lack usw. werden empfohlen. Schläge und Hiebe werden dabei nur durch Gesten angedeutet, oder Taschenspielerkünste werden verwendet.

Kostümierung. Bharata gibt weiter im 21. Kapitel eine Reihe Bestimmungen über Kostümierung, Bemalung des Körpers und Schmucksachen. Durchgehends solle man dabei die Gebräuche der verschiedenen Klassen und Gegenden berücksichtigen. Die Tracht ist entweder ungefärbt (*śuddha*), bunt (*vicitra*) oder schmutzig (*malina*), und es wird erwähnt, wie sich die verschiedenen Menschen dabei verhalten. Von den Ābhiramädchen erfahren wir, daß sie dunkelblaue (*nīla*) Kleider tragen, Asketen tragen Kleider aus Lumpen oder Bast, die in Harems angestellten rötliche (*kāṣāya*) Jacken, Fürsten bunte (*citra*) Kleider, oder, wenn es sich um Portenta und dergleichen handelt, ungefärbte. Auch über die Anordnung des Haares und des Bartes werden Bestimmungen gegeben. Piśācas, Bhūtas und Verrückte tragen das Haar lose, Knaben haben drei Haarbüschel, ebenso Diener, falls ihr Haar nicht geschnitten ist, während der vidūṣaka kahlköpfig ist. Mädchen aus Avanti haben lockiges Haar, ebenso gewöhnlich die aus Bengalen, während im Norden das Haar hoch getragen wird und sonst Flechten gebräuchlich sind. Auch der Bart ist verschieden, hell, dunkel oder struppig. Es sind dies alles Bestimmungen, die dem täglichen Leben entnommen sind und aus diesem ergänzt werden müssen.

Der alten Mimenbühne entnommen sind wohl die Bestimmungen über die Bemalung des Körpers (*aṅgaracanā*). Götter und übernatürliche Wesen, die verschiedenen Stämme und Kasten haben theoretisch ihre besonderen Farben, die sie auf der Bühne kennzeichnen. So sind Kirātas, Barbaras,

Andhras, Draviḍas, Kāśis, Kosalas, Pulindas und Dākṣiṇātyas schwarz (*asita*); die nordwestlichen Völker Sáka, Yavana, Pāhrava und Bāhlika rötlich-gelb (*gaura*, vgl. Bh. 21. 62 : raktapītasamāyogād gauraḥ); Pāñcālas, Śūrasenas, Māhiṣas, Uḍras, Māgadhas, Aṅgas, Vaṅgas und Kaliṅgas dunkelfarbig (*śyāma*); Brāhmaṇas und Kṣatriyas rötlich-gelb (*gaura*), Vaiśyas und Śūdras dunkelfarbig (*śyāma*).

Zum Schmuck (*alaṃkāra*) dienen Kränze und Schmucksachen, die letzteren aus Kupfer, Glimmer, Wachs, usw. hergestellt. Auch hier werden viele Einzelbestimmungen gegeben, die darauf hindeuten, daß die verschiedenen Klassen von Wesen und Menschen durch stereotype Mittel dargestellt wurden, was auf eine alte Tanz- und Mimenbühne hinweist. So tragen Vidyādharīs, Yakṣīs, Apsarasen und Nāgamädchen Perlen und Juwelen und die letztgenannten auch Schlangenhauben (*phaṇā*) am Kopfe (Bh. 21. 42), während Yakṣas durch einen Haarbusch erkennbar sind.

Spiel. Die Kostümierung spielt somit eine gewisse Rolle. Viel wichtiger aber sind die verschiedenen Gesten und Bewegungen, die Mimik und eigentliche Darstellungskunst. Diese Künste werden *nāṭya* (Bh. 1. 78 f.; Daś. 1. 7) oder *abhinaya* genannt, d. h. Darstellung einer Sache vor unseren Augen, Nachahmung der Zustände der Personen durch die Schauspieler (Bh. 8. 6 f.; SD. 6. 2); sie ist viererlei Art: āṅgika, vācika, āhārya und sāttvika. Unter *āhārya abhinaya* versteht man die Kostümierung. Der *sāttvika abhinaya* ist die für die verschiedenen Gefühle und Stimmungen natürliche Ausdrucksweise und der *vācika abhinaya* die Diktion, der Gebrauch der Stimme. Über diese beiden Arten gibt Bharata mehrere Bestimmungen im 6. und 7. Kapitel in Verbindung mit seiner Darstellung der verschiedenen Gefühle und Stimmungen.

Der Zweck des Dramas ist nämlich nach den Theoretikern, verschiedene seelische Zustände und Gefühle (*bhāva*) darzustellen und bei den Zuschauern eine entsprechende Stimmung (*rasa*) hervorzurufen, und von dieser Grundanschauung ausgehend wird der Versuch gemacht, diese Zustände und Stimmungen zu analysieren. Die ausführliche Behandlung dieser Analyse gehört in die Geschichte der indischen Poetik, und wir können hier bloß die Grundzüge rekapitulieren[2]. Die seelischen Zustände und Gefühle (*bhāva*) werden durch gewisse Faktoren (*vibhāva*) erzeugt und äußern sich in Effekten (*anubhāva*). Unter den Gefühlen beherrschen einige den Menschen längere Zeit und werden deshalb dominierende (*sthāyibhāva*) genannt. Solche sind nach Bharata Liebe (*rati*), Lustigkeit (*hāsa*), Kummer (*śoka*), Zorn (*krodha*), Mut (*utsāha*), Furcht (*bhaya*), Ekel (*jugupsā*) und Staunen (*vismaya*). Nach späteren Autoren gehört hierher der Weltschmerz (*nirveda*), den Bharata (7. 22/23) zu denjenigen Gefühlen rechnet, die mehr vorübergehender Art sind und die dominierenden Gefühle begleiten (*vyabhicārin*). Die vibhāvas und anubhāvas bezeichnen in der Dramatik nicht die Vorkommnisse selbst, sondern ihre Darstellung auf der Bühne zur Erregung der Stimmung (*rasa*), die eine Wiederspiegelung der im Drama dargestellten Gefühle im Gemüt des Zuschauers ist, wo sie als Erinnerungseindrücke (*vāsanā*) schlummern. Den Gefühlen entsprechend gibt es folglich mehrere Stimmungen: die erotische (*śṛṅgāra*), komische (*hāsya*), traurige (*karuṇa*), schreckliche (*raudra*), heroische (*vīra*), ängstliche (*bhayānaka*), ekelhafte (*bībhatsa*) und märchenhafte (*adbhuta*), wozu später auch die quietistische (*śānta*) hinzugefügt wird. Jede von diesen Stimmungen hat nach Bh. 6. 42 f. ihre besondere Farbe: die erotische dunkel (*śyāma*), die komische weiß (*sita*), die traurige grau (*kāpota*), die schreckliche rot

(*rakta*), die heroische rötlich-gelb (*gaura*), die ängstliche schwarz (*kṛṣṇa*), die ekelhafte blau (*nīla*) und die märchenhafte gelb (*pīta*).

Bharata gibt nun im 7. Kapitel Bestimmungen über die Darstellung der verschiedenen Gefühle. Die Liebe soll durch freundliche Rede und durch Körperbewegungen dargestellt werden; Lustigkeit durch Lächeln, Lachen oder anhaltendes Lachen; Kummer durch Weinen, Jammern, Klagen, Blässe, Versagen der Stimme, Hinfallen, Heulen, Seufzen und dergleichen. Im 6. Kapitel finden sich ähnliche Bestimmungen in Verbindung mit den rasas.

Viel ausführlicher sind die Bestimmungen über den *āṅgika abhinaya* (Bh. Kap. 8—9), oder die verschiedenen Gesten[3]), d. h. über diejenigen technischen Künste, welche auf das engste mit Ballett und Pantomime in Verbindung stehen, und es kann kaum zweifelhaft sein, daß Bharata hier auf den alten *naṭasūtras* fußt. Die verschiedenen Körperteile werden genannt, und bei jedem werden die verschiedenen Bewegungen und Gesten und ihre Bedeutung angegeben. Der Kopf ist *ākampita*, wenn er langsam auf und ab bewegt wird, *kampita*, wenn dieselbe Bewegung schnell ist, usw., und jede solche Art der Bewegung hat besondere Bedeutung. Der Blick wechselt nach den Gefühlen; der Augenstern wird auf verschiedene Weise bewegt, um verschiedene Gefühle und Zustände auszudrücken, und eine Reihe von Regeln beziehen sich auf die Bewegungen der Brauen, der Nase, der Wangen; der Lippen, des Kinns und des Halses. Besonders eingehend sind die Bestimmungen über die Gesten und Bewegungen der Hände (Bh. 9). Wenn die vier Finger nebeneinander ausgestreckt werden, während der Daumen gebogen wird, entsteht der *patāka*, die Fahne. Wenn die Hand in dieser Stellung gegen die Stirn gehalten wird, drückt man dadurch Schläge, Beeinträchtigung, Druck, Freude oder Stolz aus. Dieselbe Handstellung bedeutet, wenn die Finger von einander getrennt und geschüttelt werden, daß man eine Feuersbrunst, Regen oder Blumenregen sieht. Wenn dabei der Ringfinger gebogen wird, deutet man an, daß man etwas bringt oder gibt, daß man herabsteigt oder hineintritt, usw. Nicht weniger als 24 solche Handstellungen und 13 verschiedene Zusammenstellungen werden beschrieben, und in jedem Falle wird angegeben, was damit ausgedrückt wird. Die verschiedensten Handlungen und das Erscheinen der verschiedensten Wesen und Gegenstände können auf diese Weise mimisch dargestellt werden.

Weitere Bestimmungen gelten für die Brust, die Seiten, den Bauch, die Hüfte, die Schenkel, die Beine, die Füße, und ein ganzes Kapitel, das zehnte, behandelt die verschiedenen Pas und Fußstellungen (*cārī*), mit dazu passenden Handstellungen, das elfte die *maṇḍala* oder Zusammenstellungen der verschiedenen Pas, und das zwölfte die verschiedenen Gangarten.

Die verschiedenen Arten von Wesen sollen auf verschiedene Weise gehen, und der Gang soll auch nach der Situation wechseln.

Frauen und Leute niederen Standes deuten Kälte und Regen dadurch an, daß sie die Glieder zusammenziehen, mit den Gliedern, Zähnen und Lippen zittern usw. Dunkelheit wird dadurch angedeutet, daß man die Füße schleppt und mit den Händen nach dem Weg tastet; das Besteigen eines Wagens durch Heben der Augen und der Füße; das Besteigen eines Palastes durch lange Schritte und Hochheben der Füße; das Gehen im Wasser durch Hochheben der Kleider oder, falls das Wasser sehr tief sein soll, durch Ausstrecken der Hände; das Erscheinen von Elefanten oder

Pferden beziehungsweise durch einen Haken oder einen Zaum, und das Ergreifen eines Zügels deutet das Vorhandensein eines Wagens an, usw.

Es gibt somit sehr viele Dinge, die durch Zeichen und Gesten angedeutet werden, und eine Reihe weiterer Bestimmungen werden von Bharata im 25. Kapitel zusammengestellt. In unseren Dramen heißt es denn auch häufig, daß der Auftretende irgend eine Erscheinung oder auch eine Handlung durch Gesten andeutet (*nāṭayati*). Durch solche wird auch angedeutet, ob der Auftretende laut (*prakāśam*), für sich (*svagatam*, *ātmagatam*), oder beiseite (*apavāritam*) spricht, daß zwei sich unterhalten, ohne von einem dritten Anwesenden gehört zu werden (*janāntikam*), und auch daß man in die Luft (*ākāśe*) spricht, d. h. sich mit einer fingierten Person unterhält.

Durch alle derartigen Mittel kam man über die Schwierigkeit hinweg, die sich aus der Dürftigkeit des szenischen Apparats ergab. Die Ausführlichkeit der Regeln Bharata's deutet darauf hin, daß die hierhergehörenden Künste hoch ausgebildet waren. Dem wirklichen Theater gehören sie aber eigentlich nicht an, sind vielmehr eine Erbschaft aus der alten Tanz- und Mimenbühne. Bharata hat sie aller Wahrscheinlichkeit nach den theoretischen Lehrbüchern für diese Bühne entnommen. Auf diesem Gebiete wandert er einfach in den Fußstapfen seiner Vorgänger.

[1]) Vgl. Wilson 1, S. LXVI f.; Bollensen, Vikramorvaśī, S. 155; Pischel, GgA. 1891, S. 361 f. [2]) Nach Jacobi, ZDMG. 56, S. 394 f. [3]) Vgl. The mirror of gesture, being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara. Translated into English by A. Coomaraswamy and G. K. Duggirala. Cambridge, Mass. 1917.

§ 7. *Zuschauer*. Wo die Vorführung so häufig mit stereotypen Mitteln arbeitete, wurde auch viel von den Zuschauern verlangt. Bharata (27. 51 f.) beschreibt den idealen Zuschauer (*prekṣaka*): mit scharfen Sinnen, Fähigkeit zu prüfen und abzuwägen soll er an den Freuden und Sorgen der Auftretenden teilnehmen. Es gibt aber niemand, der alle Erfordernisse erfüllt, in der Versammlung (*pariṣad*, *saṃsad*) gibt es gute, schlechte und mittlere Hörer. Zuguterletzt wird der Erfolg (*siddhi*) durch die Spielrichter (*prāśnika*) entschieden, die alle möglichen Tugenden besitzen müssen (Bh. 27. 47 f.). Durch Lächeln, Gelächter, Haarsträuben, Zurufe, Aufstehen von den Sitzplätzen, Ausschlagen mit den Händen usw. zeigen die Zuschauer ihre Stimmung, usw. Auch in den Dramen wird häufig erwähnt, daß die Zuschauer (*sabhāsad*) kunstverständig und gewandt sind. In dem klassischen Drama wird es überhaupt vorausgesetzt, daß das Publikum ein gebildetes ist, und der Spielgeber (*sabhāpati*) ist häufig ein Fürst oder eine andere hervorragende Persönlichkeit. Auch das große Publikum hat aber ohne Zweifel eine gewisse Kenntnis von den technischen Mitteln der Schauspieler gehabt.

§ 8. *Schauspieler*. Verschiedene Bezeichnungen für Schauspieler kommen in der älteren und der neueren Literatur vor, und sie werfen teilweise ein Streiflicht auf die Ursprungsgeschichte der eigentlichen Schauspielkunst. So hat Lévi[1]) gewiß mit Recht die Benennung *bharata* oder *bhārata* mit dem heutigen bhāṭ, einer Kaste von Genealogen und Familienbarden, identifiziert. Ebenso entspricht die Bezeichnung *cāraṇa* dem heutigen cāraṇ, einer ähnlichen Kaste, welche an den indischen Fürstenhöfen oder in den Häusern vornehmer Privatleute als Barden und Lobsänger Beschäftigung findet[2]). Eine andere Benennung, *kuśīlava*, hat Lévi[3])

nach Vorgang der Inder mit Kuśa und Lava, den Söhnen des Rāma, die zuerst das Rāmayaṇa vortrugen, in Verbindung gesetzt. Das Kauṭilīya (S. 21. 8) nennt sie in Zusammenhang mit Gesang und Musik und (S. 241. 11) mit den *rūpājīvas*, d. h. vielleicht den Schattenspielern[4]) zusammen, und Bharata (35. 37) hebt speziell ihre Geschicklichkeit in der Musik hervor. Es scheint sich somit ursprünglich um fahrende Sänger, welche epische Lieder vortrugen, zu handeln. Weber dagegen[5]) vergleicht die Bezeichnung *śailālin*, die wir neben *kṛśāśvin* als besondere Schulen von Bühnenkünstlern, Schülern der oben § 4 genannten Lehrer Śilālin und Kṛśāśva kennen, und weiter die *śailūṣa*, die in der Vājasaneyisaṃhitā (30. 4) und dem Taittirīyabrāhmaṇa (3. 4. 2) unter den Opfermenschen genannt werden, welche beim Puruṣamedha geweiht werden sollen. Zu der letzteren Stelle bemerkt Sāyaṇa, daß die śailūṣa von der Unzucht ihrer Frauen leben, in den Texten selbst werden sie aber zu Tanz (*nṛtta*) oder Gesang (*gīta*) in Beziehung gesetzt, sodaß es sich wiederum um eine ähnliche Kunstart handeln wird. Verwandt ist sicherlich auch die Bezeichnung *śailālaka*, die in einer alten Mathurā-Inschrift vorkommt[6]). Eine andere Bezeichnung *śaubhika* hat Lüders[7]) näher bestimmt und gezeigt, daß ursprünglich Gaukler, Zauberer oder Schattenspieler darunter zu verstehen sind.

Das gewöhnlichste Wort für Schauspieler ist aber *naṭa*, von der Wurzel nṛt, tanzen. Die naṭas sind gewiß mit den alten professionellen Tänzern und Tänzerinnen (*nṛtu*, *nṛtū*) verwandt, die schon der Ṛgveda kennt[8]), und deren Kunst sehr beliebt war und auch im Dienste der Religion stand. Die Prakritform naṭa zeigt aber, daß es sich um eine volkstümliche Entwickelung handelt, und Hillebrandt hat gewiß recht, wenn er[9]) die modernen Naṭ oder Nar, umherwandernde Musiker, Tänzer und Akrobaten[10]), direkt von den alten naṭas herleiten will. Daß die naṭas ein fahrendes Volk waren, bestätigen die Texte durchaus. So wendet sich die Hetäre Sāmā im Kaṇaverajātaka (Jātaka 3. S. 58 f.) an naṭas, um ihren weggelaufenen Liebhaber wiederzufinden, weil sie überall hinkommen. Wir hören, daß sie zur Belustigung des Volkes Festvorstellungen (*samajja*) veranstalteten, und wir erfahren aus anderen Quellen (z. B. Vinayapiṭaka 2. 107), daß bei solchen Tanz (*nacca*), Gesang (*gīta*) und Instrumentalmusik (*vādita*) die Hauptrolle spielen. Daß die naṭas nicht bloß tanzten, sondern auch sangen und vielleicht auch rezitierten, hat Weber[11]) auch aus dem Mahābhāṣya geschlossen.

Die verschiedenen Benennungen der Schauspieler deuten somit darauf hin, daß sich ihre Kunst aus den volkstümlichen Kunstarten der fahrenden Sänger, Tänzer und Mimen entwickelt hat. Genau wie diese Leute heutzutage auf einer niedrigen sozialen Stufe stehen, waren sie auch im Altertum wenig angesehen. Von der Bühne zu leben (*raṅgopajīvana*) war nach Baudhāyana 2. 1. 2. 13 eine von den kleineren Sünden (upapātaka), und nach Viṣṇu 16. 8 ist das Betreten der Bühne (*raṅgāvataraṇa*) eine der Beschäftigungen der ayogava, der Söhne eines Śūdra und einer Vaiśya-Frau. Kauṭilīya (S. 7. 18) rechnet die Beschäftigung eines kuśilava zu denen der Śūdra, und dasselbe ist noch im Prasannarāghava (1. 23/24) der Fall. Manu 12. 45 nennt die *naṭas* mit den Athleten (*jhalla*) und Faustkämpfern (*malla*) unter den allerniedrigsten Erwerbsklassen und sagt (3. 155), daß die *kuśīlava* zu denjenigen gehören, die man vermeiden muß. Nach Manu 4. 215 und Yājñavalkya 1. 161 darf ein Brahmane von einem Bühnenkünstler (*raṅgāvatāraka*, *raṅgāvatārin*) keine Speise annehmen, ja das Zeugnis eines *kuśīlava* (Manu 8. 65) oder *raṅgāvatārin* (Yājñavalkya 2.

70) ist nicht rechtsgültig. Der Richter soll vielmehr den kuśīlava als einen Śūdra betrachten (Manu 8. 102), und der König soll ihn von der Stadt wegweisen.

Ihr Ruf war auch ein schlechter, und namentlich gelten ihre Frauen für unmoralisch[12]), sodaß die Lexikographen geradezu *jāyājīva*, einer der von seiner Frau lebt, als ein Synonym für Schauspieler aufführen.

Trotzdem finden wir, daß auch Leute von guter Abstammung sich mit der Bühnenkunst abgaben. Nicht bloß Hetären, wie Vasantasenā, sondern auch hochkastige Mädchen, wie Mālavikā, werden in dieser Kunst unterrichtet, und die Apsaras Urvaśī spielt im Himmel vor dem heiligen Bharata eine szenische Rolle. Ja König Udayana in der Priyadarśikā tritt auf der Bühne auf, ohne daß dies Anstoß erregt. Lévi hat ferner[13]) auf die Fälle aufmerksam gemacht, wo Schauspieler als wohlgesehene Gäste der Fürsten und intime Freunde hochkastiger Dichter genannt werden. Wenn wir ferner bedenken, daß Bharata, der erste Lehrer der Schauspielkunst und der Schauspieldirektor auf der Bühne der Götter, als muni bezeichnet wird, und daß in neuerer Zeit hochkastige Inder ohne Bedenken auf der Bühne aufgetreten sind[14]), so ist wohl der Schluß berechtigt, daß das Ansehen des Schauspielerstandes allmählich gestiegen ist, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß dies eine Folge der Entstehung eines höheren Kunstdramas aus den Kunstarten der verachteten fahrenden Sänger und Tänzer ist.

Dazu stimmt, daß die Anforderungen an die Schauspieler und namentlich an den Leiter der Schauspieltruppe sehr groß sind. Nach Bharata (24. 93 f.) soll ein solcher alle Wissenschaften und Künste beherrschen, alle Länder mit ihren Sitten und Gebräuchen kennen, und in den verschiedensten Wissensgebieten zu Hause sein. Der Leiter der Truppe wird gelegentlich ***naṭagrāmaṇī*** (naṭagāmaṇi) genannt[15]), gewöhnlich aber heißt er ***sūtradhāra***, wörtlich Fadenhalter, eine Bezeichnung, die Pischel[16]) wohl mit Recht so erklärt, daß er aus dem alten Puppentheater herstammt, ebenso wie sein Vertreter, der *sthāpaka*, dessen Aufgabe es nach Pischel ursprünglich war, die Puppen aufzustellen. Der Schauspieldirektor war aber auch gleichzeitig derjenige, der den Bau des Schauspielhauses überwachte, und die andere Bedeutung des Wortes sūtradhāra, Architekt, Baumeister, hat vielleicht dazu beigetragen, daß er auch später, als er nichts mehr mit Puppen zu tun hatte, so genannt wurde.

Der sūtradhāra ist in jeder Beziehung der Instrukteur und Lehrer der anderen Schauspieler, der *nāṭyācārya*, und so wird das Wort gelegentlich auch in der Bedeutung Lehrer, Professor gebraucht, wie wenn Bharata im Uttararāmacarita 4. 22/23 tauryatrikasūtradhāra, Professor der drei Arten von Musik (Instrumentalmusik, Gesang und Tanz) genannt wird.

Neben dem sūtradhāra steht ein Gehilfe, *pāripārśvaka* oder ***pāripārśvika*** genannt, der nach Bharata 24. 101 die Eigenschaften des sūtradhāra in etwas geringerem Maßstabe besitzt.

Der sūtradhāra hat auch eine Frau, die seinen Haushalt führt, aber auch als Schauspielerin auftritt[17]). Dazu kommen die übrigen Schauspieler und Schauspielerinnen, deren Zahl häufig recht groß gewesen sein muß. Sie sollen nach Möglichkeit die Eigenschaften und Vorzüge des sūtradhāra besitzen, werden aber nach ihren Qualifikationen in drei Klassen eingeteilt, erstklassige (***uttama***), mittlere (***madhyama***) und geringere (***adhama***)[18]). Auch die Rollen werden (Bh. 26) in drei Gruppen eingeteilt: ***anurūpa***, wenn Männer männliche, Frauen weibliche Rollen spielen und das Alter des Darstellers dem der darzustellenden Person entspricht; *virūpa*, wenn ein

Knabe einen alten Mann spielt oder umgekehrt, und *rūpānurūpa*, wenn ein Mann eine Frauenrolle spielt und umgekehrt, was auch sonst von Bharata (12. 166f.) erwähnt wird.

Zartes (sukumāra) Spiel solle den Frauen überlassen werden, und diese finden auch in den Gesangpartieen Verwendung. Es hat den Anschein, als ob weibliche Rollen gewöhnlich von Schauspielerinnen gegeben werden. So spielt die Urvaśī die weibliche Hauptrolle in Bharata's Lakṣmīsvayaṃvara und eine Zofe der Königin in dem in der Priyadarśikā erwähnten Schauspiel. Daselbst sollte eine andere Zofe den König spielen, dafür aber tritt der König selbst auf. Andererseits wurden gelegentlich weibliche Rollen von Männern gegeben, so z. B. die der Nonne Kāmandakī im Mālatīmādhava vom Schauspieldirektor. Ein Schauspieler, der so verkleidet auftrat, wird im Mahābhāṣya *bhrūkuṃsa* genannt[19].

[1]) S. 311 f. [2]) Vgl. W. Crooke, The tribes and castes of the North Western Provinces and Oudh. Calcutta 1896. Vol. 2, S. 20f. [3]) S. 312. [4]) Vgl. zuletzt Lüders, Śaubh., S. 701. [5]) Indische Literaturgeschichte², S. 214. [6]) Lüders, List of Brāhmī Inscriptions No. 86. [7]) Śaubh. [8]) Vgl. Pischel, GgA. 1891, S. 354 mit Literaturangaben. [9]) Anf., S. 12. [10]) Vgl. Crooke, l. c., 4, S. 56f. [11]) Ind. Stud. 13, S. 487. [12]) Ebenda S. 492f.; Anf., S. 15f. [13]) S. 381 f. [14]) Lévi, S. 402f.; vgl. auch Bālarāmāyaṇa 3. 10/11. [15]) Vgl. Anf., S. 12. Eine Schauspielertruppe und nicht ein Schauspielerdorf ist wohl auch unter dem von Bühler, Ep. Ind. 1, S. 381 erwähnten naṭagrāma zu verstehen. [16]) Pupp., S. 10f. [17]) Vgl. z. B. Karpūramañjarī 1. 12³. [18]) Bh. 24. 85f. [19]) Vgl. Weber, Ind. Stud. 13, S. 493.

EINRICHTUNG DER INDISCHEN DRAMEN.

§ 9. Das indische Drama unterschied sich in mehreren Einzelheiten von dem europäischen. Gesang und Tanz spielten dabei eine bedeutende Rolle, sodaß es auch mit einer Oper verglichen werden kann[1]). Die Vorliebe der Inder für Gesang und Tanz war schon den Griechen auffallend[2]), und diese Kunstarten nebst Instrumentalmusik bildeten den Hauptbestand der Vorstellungen der alten naṭas an ihren Festvorstellungen (*samajja*) und haben sich auch in dem eigentlichen Kunstdrama erhalten.

Bharata (4. 246f.) erwähnt den Tanz (*nṛtta*) als allgemein beliebt und sagt, daß er bei feierlichen Gelegenheiten, um etwas Schönes vorzuführen, und zum Vergnügen Verwendung findet, so bei Hochzeiten, Geburtsfesten, usw. Er ist zweierlei Art, der sanftere weibliche Tanz (*lāsya*) und der mehr ungestüme *tāṇḍava*, und wird häufig mit Gesang verbunden. Er unterscheidet sich von dem mimischen Tanz (*nṛtya*), der die verschiedenen Gefühle (bhāva) zum Ausdruck bringt, und weiter von dem eigentlichen dramatischen Spiel (*nāṭya*), das den rasa hervorruft (vgl. oben § 6).

Auch über den Gesang gibt Bharata nähere Bestimmungen, und häufig wird er auch in unseren Dramen erwähnt.

Sehr ausführlich ist ferner seine Behandlung der Instrumentalmusik, obgleich unsere Dramen wenig davon sprechen. Bei allen diesen Kunstarten handelt es sich aber auch um Vorstufen des eigentlichen Dramas, deren Beschreibung Bharata aller Wahrscheinlichkeit nach von seinen Vorgängern übernommen hatte.

Eigentümlich für das indische Drama ist ferner der Wechsel zwischen Prosa und Versen. Pischel[3]) hat in diesem Wechsel Überreste eines Zustandes sehen wollen, in welchem nur die Verse fixiert waren, während die Prosa improvisiert wurde, und hat daraus geschlossen, daß das Drama

an die sogenannten ākhyāna-Lieder des Ṛgveda angeknüpft werden kann. Hillebrandt[4]) hat aber gewiß recht, wenn er vielmehr die gewöhnlichen Formen des Mimus zum Vergleich heranzieht. In allen alten Dramen ist die Prosa ebenso fest ausgeformt wie die Verse, und diese letzteren sind selten anderer Art als die eingestreuten Verse der Fabelliteratur. Da wir wissen, daß in den alten Volksbelustigungen der Inder der Gesang eine große Rolle spielte, und da wir erfahren, daß sich die alten naṭas gelegentlich in Versen an das Publikum wendeten, und wenn wir weiter bedenken, wie häufig die Quellen der indischen Dramen alte in Versen geschriebene Epen waren, würden wir es sogar als unnatürlich empfinden, falls die Dramen keine Verse enthalten hätten.

Akteinteilung. Die indischen Dramen sind in Akte eingeteilt. Das gewöhnliche Wort für Akt ist *aṅka* (Bh. 18. 14 f.; Daś. 3. 27 f.; SD. 6. 12 f.), nur in der Unterart saṭṭaka heißen die Akte *javanikāntara*. Nach Bharata ist aṅka ein rūḍhiśabda, d. h. er kennt keine Etymologie. Der Avaloka zum Daśarūpa sagt, daß aṅka Mutterschoß bedeute, weil der Akt das Thema durch die Zustände und Stimmungen der Auftretenden und die verschiedenen Manifestationen derselben sich entwickeln läßt.

Die Zahl der Akte wechselt nach der Art des Dramas. In der Hauptgattung soll sie wenigstens fünf und höchstens zehn sein, sonst wechselt sie sehr, von einem Akt an bis zu vierzehn.

In jedem Akte muß der Held auftreten, sonst lehren die Theoretiker, daß die Zahl der Auftretenden nicht allzu groß sein darf, das Sahityadarpaṇa nennt drei bis vier als passend. Diese Zahl wird aber sehr häufig überschritten. Es wird weiter gelehrt, daß die in einem Akte dargestellte Handlung sich nicht über mehr als einen Tag ausdehnen darf, und daß dafür gesorgt werden muß, daß keine religiösen Pflichten versäumt werden. Dagegen können mehrere verschiedene Handlungen in einen Akt zusammengedrängt werden. Das äußere Zeichen dafür, daß ein Akt zu Ende ist, ist, daß alle die Bühne verlassen.

Nicht selten haben die einzelnen Akte besondere Namen, so z. B. in der Mṛcchakaṭikā und in mehreren Rāmadramen. Sonst werden sie einfach wie in unseren Dramen numeriert.

Die Theoretiker lehren, daß eine Reihe von Handlungen, wie Tod und Totschlag, Kampf, Verlust der Herrschaft, Belagerung usw. nicht auf der Bühne dargestellt werden dürfen[6]). Die Bestimmungen gehen bei den verschiedenen Theoretikern auseinander, und namentlich finden wir, daß die späteren allerlei Sachen verbieten, die nach Bharata gestattet sind. Es ist klar, daß die Auffassung immer strenger wurde, und daß die Theoretiker sich danach richteten. Dazu stimmt, daß die älteren Dramatiker in dieser Beziehung mit größerer Freiheit verfuhren. So stirbt in Bhāsa's Urubhaṅga Duryodhana auf der Bühne, und in der Mṛcchakaṭikā wird Vasantasenā von dem śakāra erwürgt.

Solche Dinge, welche nicht aufgeführt werden dürfen, und solche Ereignisse, welche sich über zu lange Zeit hinziehen, sollen in Zwischenspielen, den sogenannten arthopakṣepa erwähnt werden, oder die Sage wird so abgeändert, daß der Konvenienz Genüge geschieht (Bh. 19. 104 f.; Daś. 1. 52 f.; SD. 6. 53 f.). Von solchen Zwischenspielen werden fünf Arten unterschieden: viṣkambhaka, cūlikā, praveśaka, aṅkāvatāra und aṅkamukha.

Viṣkambhaka. Der viṣkambha oder viṣkambhaka, die "Stütze" (Bh. 18. 103 f.; Daś. 1. 53; SD. 6. 55 f.), berichtet im Anfang eines Aktes über

Begebenheiten, welche sich ereignen oder ereignet haben. Wenn z. B. zwischen zwei Akten ein längerer Zeitraum verflossen ist oder wichtige Ereignisse stattgefunden haben, wird der neue Akt durch einen viṣkambhaka eingeleitet. Bharata lehrt, daß er bloß in den ersten von den unten zu besprechenden fünf Fugen (saṃdhi) vorkommen darf. Dazu stimmen aber unsere Texte nicht. Das Entscheidende ist die Art der auftretenden Personen. Diese sind entweder von der mittleren Klasse (madhyama), in welchem Falle der viṣkambhaka rein (*śuddha*) genannt wird und sich in Sanskrit abspielt, oder solche Personen treten mit niedrigstehenden (nīca) zusammen auf, in dem gemischten (*saṃkīrṇa*), dessen Sprache Prakrit ist.

Praveśaka. Ganz derselben Art ist der "Einführer" (praveśaka), der nur zwischen zwei Akten, also nicht am Anfang des ersten, gebraucht wird, und in welchem nur niedrigstehende Personen auftreten, welche Prakrit sprechen (Bh. 18. 26f., 86f.; 19. 108f.; Daś. 1. 54; SD. 6. 57).

Cūlikā. Unter "Auswuchs" (cūlikā) verstehen die Theoretiker (Bh. 19. 107; Daś. 1. 55; SD. 6. 58) Stimmen hinter dem Vorhang, welche etwas andeuten.

Die übrigen zwei arthopakṣepas sind etwas anderer Art. Der *aṅkāvatāra* (Bh. 19. 110; Daś. 1. 56; SD. 6. 58f.) besteht darin, daß am Ende eines Aktes der sich inhaltlich unmittelbar anschließende folgende Akt angedeutet wird. Unter *aṅkamukha* versteht Bharata (19. 111) eine vorhergehende Anspielung auf den Anfang eines Aktes, wenn dieser Akt davon getrennt (*viśliṣṭa*) ist. Daś. 1. 55 nennt dies *aṅkāsya* und versteht darunter eine Ankündigung des Anfanges eines Aktes am Schlusse des vorhergehenden, wenn die Handlnng des folgenden Aktes nicht eine unmittelbare Fortsetzung derjenigen des vorhergehenden ist. SD. 6. 60 bemerkt aber, daß nach einigen dies einfach ein aṅkāvatāra sei, und erklärt (6. 59f.) aṅkamukha als eine Anspielung auf den gesamten folgenden Inhalt eines Stückes innerhalb eines Aktes.

[1]) Vgl. Grosset, Contribution à l'étude de la musique hindoue. Paris 1888, S. 13; Gray, Encyclopaedia of Religion and Ethics, 4, S. 870; J. Am. Or. Soc. 27, S. 5; Hillebrandt, Anf., S. 14. [2]) Vgl. Arrian, Anabasis 6. 2. [3]) GgA. 1891, S. 355f. [4]) Anf., S. 22. [5]) Jātaka 3. 61. [6]) Vgl. außer den oben angeführten Stellen auch Bh. 22. 279f.

AUFTRETENDE PERSONEN.

§ 10. Die Theoretiker geben ausführliche Bestimmungen über die auftretenden Personen, welche z. T. Gemeingut der indischen Poetik geworden sind und für die Geschichte des eigentlichen Dramas weniger Bedeutung haben.

Nāyaka. Nach seinen Eigenschaften und seinem Charakter ist der Held (*nāyaka, netṛ*) verschiedener Art, und mehrere solche werden von den Theoretikern (Bh. 24. 3f.; Daś. 2. 1f.; SD. 3. 30f.) beschrieben[1]). Ihm gegenüber steht bisweilen der Gegenheld (*pratināyaka*), der Gegner des Helden, wie z. B. Rāvaṇa in den Rāmadramen. Er wird als leidenschaftlich und übelgesinnt geschildert (Daś. 2. 8; SD. 3. 131).

Nāyikā. Sehr ausführlich sind auch die Bestimmungen (Bh. 24. 6f., 114f.; Daś. 2. 14f.; SD. 3. 56f.) über die verschiedenen Arten der Heldinnen (*nāyikā*) nach ihren Eigenschaften, ihrer Lage und ihrem Verhältnis zu dem Helden[2]). So können sie göttliche Frauen (*divyā*), Königinnen (*nṛpapatnī*), Frauen aus guter Familie (*kulastrī*) oder Hetären (*gaṇikā*) sein, und

im Verhältnis zu dem Helden gehören sie entweder ihm selbst (*svā*), einem anderen (*anyā*, *parakīyā*) oder allen (*sādhāraṇī*) an. Unter den letztgenannten versteht man natürlich die Hetären.

Neben Held und Heldin wird eine ganze Reihe stehender Personen genannt und beschrieben. Diese spielen aber nur zum Teil in den vorliegenden Dramen eine größere Rolle und sind wohl durchgehends der volkstümlichen Mimen- und Pantomimenbühne entnommen. Gerade wo der mimische Tanz und die Pantomime die Hauptrolle spielen, sind solche stehenden Rollen erst eigentlich am Platze. Eingeteilt werden solche Personen in drei Gruppen, männliche, weibliche und geschlechtslose. Die männlichen stehen in näherer oder fernerer Beziehung zu dem Helden.

Pīṭhamarda. Zu den Vergnügungsräten (*narmasaciva*, *narmasuhṛd*) des Helden rechnen die Theoretiker (Daś. 2. 7; SD. 3. 39) den pīṭhamarda[3]), "den, der den Sitz reibt". Er soll verschlagen und dem Helden ergeben sein, und es wird gesagt, daß er der Held der Episoden (patākā, prāsaṅgika itivṛtta) ist. So wird angegeben, daß Sugrīva in den Rāmadramen und Makaranda im Mālatīmādhava zu dieser Klasse gehören. Die Dramen selbst aber sagen darüber nichts. Dagegen wird im Mālavikāgnimitra 1. 13/14 die Nonne Kauśikī als eine *pīṭhamardikā* bezeichnet und das Wort im Kommentar als "vertraute Gefährtin" erklärt. Die Dramen haben eben den pīṭhamarda als stehende Figur fallen lassen.

Viṭa. Wichtiger ist der geriebene Lebemann (*viṭa*), von dem die Theoretiker (Bh. 12. 97; 24. 104; Daś. 2. 8; SD. 3. 41) sagen, daß er im Verkehr mit Hetären geschickt, im Umgang angenehm, in irgend einer Kunst, z. B. in der Musik, bewandert und nach Bharata auch ein Dichter sein soll[4]). Vātsyāyana sagt (Kāmasūtra S. 58), daß er sein Vermögen durchgebracht hat und verheiratet ist. Zu dieser Beschreibung passen die Dramen. In den älteren spielt der viṭa bloß in der Mṛcchakaṭikā eine größere Rolle. In den bhāṇas aber tritt der Schauspieler als viṭa auf, und seine Gestalt ist wohl hier sicherlich direkt der volkstümlichen Bühne entnommen.

Vidūṣaka. Viel wichtiger ist die lustige Person des indischen Dramas, der "Schimpfer" (*vidūṣaka*)[5]). Wir hören (Bh. 12. 121 f.; 21. 126; 24. 106; Daś. 2. 8; SD. 3. 42), daß er von Kaste ein Brahmane ist, daß er aber trotzdem die Volkssprache spricht. Er ist ein buckliger Zwerg, mit hervorstehenden Zähnen und verzerrtem Gesicht, kahlköpfig und gelbäugig, und kleidet sich in Fetzen und Häute und beschmiert sich mit Asche usw. Er führt unzusammenhängende und oft schlüpfrige Reden, will gern eine Gelehrsamkeit, die er nicht besitzt, ausspielen, zankt sich gern und interessiert sich vor allem für Essen und Trinken. Durch sein Aussehen, seine Kleidung, seinen Gang und sein ganzes Auftreten soll er Gelächter hervorrufen. Daneben ist er aber auch der treue Gefährte und Freund des Helden, der ihn Kamerad (vayasya) nennt und in allen Schwierigkeiten seine Hilfe sucht[6]), wobei er auch häufig sehr geschickt auftritt. Seinen Namen soll er von dem Frühling oder von einer Blume haben. Dazu stimmen die meisten Dramen, im Avimāraka heißt er aber Saṃtuṣṭa.

Es wird allgemein angenommen, daß der vidūṣaka eine alte Figur der Volksbühne ist, die das klassische Drama aus den Volksstücken der fahrenden Tänzer und Mimen übernommen hat. Sein Name vidūṣaka bezeichnet ihn wahrscheinlich als Schlechtmacher, Schimpfer[7]), und daß ein schimpfender Brahmane schon sehr früh eine stehende Figur war, bezeugt die Rituallliteratur. Der brahmacārin und die Dirne, die sich bei

der Mahāvratazeremonie gegenseitig mit Scheltworten überhäufen[8]), stammen von denselben volkstümlichen Typen her, welche sich zu dem vidūṣaka und der so häufig mit ihm zankenden Zofe der indischen Dramen entwickelt haben. Es ist auch charakteristisch, daß der vidūṣaka in klassischer Zeit nur in solchen Dramen auftritt, welche ihren Stoff nicht der Haupthandlung der alten Epen entnommen, oder welche ihn nach dem Leben frei erfunden haben. Das einzige Drama dieser Art, wo er fehlt, ist Bhavabhūti's Mālatīmādhava[9]), wo aber sein episches, z. B. aus dem Kathāsaritsāgara bekanntes Gegenstück, der "Scherzfreund" (*narmasuhṛt*) auftritt. In solchen Dramen dagegen, welche an die öffentlichen Vorführungen epischer Stoffe anknüpfen, z. B. in den Rāmadramen, hat sich die Figur des vidūṣaka nicht eingebürgert[10]).

Windisch hat zu zeigen versucht[11]), daß der vidūṣaka erst durch das Vorbild des vertrauten Sklaven der klassischen Komödie zur stehenden Figur des indischen Dramas geworden sei und Reich hat ihn (unten § 52) mit dem μῶκος des klassischen Mimus verglichen. Wir wissen aber jetzt, daß der vidūṣaka nicht bloß im Drama und bei den dramatischen Theoretikern, sondern auch z. B. im Kāmaśāstra voll entwickelt vorlag, und es ist unbegreiflich, wie die Figur eines Sklaven für den der Brahmanenkaste gehörenden vidūṣaka hätte vorbildlich werden können. Ein Grieche würde vielleicht zwischen beiden eine gewisse Ähnlichkeit finden, ein Inder aber nicht. Der vidūṣaka ist eben eine Figur der alten Volksstücke, in welchen die Sitten und das Benehmen der höheren Kasten, besonders der Brahmanen genau so, wie heutzutage, verspottet wurden.

Śakāra. Eine alte volkstümliche Figur ist auch der śakāra[12]), der "Schwager" des Königs, der allerdings seine Schwester nicht geheiratet hat. "Schwager" (sālā) ist ja noch heute in Indien häufig ein Scheltwort. Wir hören (Bh. 12. 130 mit Grosset's Variante; 24. 105; Daś. 2. 42; SD. 3. 44), daß er aus niedriger Kaste ist, ohne Grund erzürnt und wieder besänftigt wird, daß er prachtvolle Kleider und Schmucksachen trägt, gern mit seiner hohen Verbindung prahlt, sich aber durchgehends als unwissend und nichtswürdig zeigt. Windisch[13]) sieht in dieser Figur eine Nachahmung des miles gloriosus der klassischen Komödie. Die Ähnlichkeit ist aber, wie Lévi zeigt, so gering, daß daran nicht zu denken ist. Sein Name wird so erklärt, daß er in seiner Sprache *sa* durch *śa* ersetzt, indem er nämlich nach Bharata Māgadhī spricht. Diese Erklärung ist auch wahrscheinlicher als die von Lévi[14]), wonach er ursprünglich als ein Śaka aufgefaßt wurde.

Ceṭa. Zu der nächsten Umgebung des Helden gehört auch der Sklave (*ceṭa*), dessen Eigenart von Bharata (24. 107) beschrieben wird.

Zu der entfernteren oder äußeren (*bāhya*) Umgebung des Helden gehören (Bh. 24. 60 f.) der Oberbefehlshaber (*senāpati*), der Thronfolger (*kumāra*), die verschiedenen Minister (*mantrin, saciva, amātya*), die Richter (*prāḍvivāka*), die verschiedenen Beamten (*prayogādhikṛta*), ferner Boten (*dūta*), Hofpriester (*purohita*), usw.

Unter den weiblichen Personen spielen neben der Heldin, ihren Freundinnen, Milchschwestern und Dienerinnen eine Reihe von Mitgliedern des Harems eine Rolle, die Bharata (24. 15 f.) als den inneren Kreis (*ābhyantara gaṇa*) beschreibt. Hierher gehören die Hauptkönigin (*mahādevī*); die zweite Königin (*devī*); die "Alte" (*vṛddhā*), zu welcher Klasse wir die nicht selten auftretende buddhistische Nonne (*parivrājikā*) rechnen müssen; die weibliche Leibgarde (*saṃcārikī*, bisweilen *yavanī*, griechische Mädchen, genannt);

die aufwartende Dame des Königs (*anucārikā*); seine persönliche Dienerin (*paricārikā*), die Türhüterin (*pratīhārī*), usw.

Eine dritte Klasse von Personen werden "sächlich" (*napuṃsaka*) genannt. Bharata (24. 50f.) rechnet dazu den gelehrten und gewandten Brahmanen (*snātaka*), den Kämmerer (*kañcukīya, kañcukin*) und Eunuchen (*varṣadhara, nirmuṇḍa, aupasthāyika*).

Alle Personen werden (Bh. 24. 85) in drei Klassen eingeteilt: höchste (*uttama*), mittlere (*madhyama*) und unterste (*adhama*), und die Eigenschaften jeder Klasse werden beschrieben.

Eingehende Bestimmungen werden auch über die Titulatur der verschiedenen Personen gegeben (Bh. 17. 64f.; Daś. 2. 62f.; SD. 6. 144f.).

[1]) Vgl. Lévi, S. 62f.; Richard Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik[2], S. 108f. [2]) Vgl. Lévi, S. 72f.; Schmidt, S. 148f. [3]) Vgl. Lévi, S. 72; Schmidt, S. 142. [4]) Vgl. Lévi, S. 360; Schmidt, S. 144. [5]) Vgl. Lévi, S. 358f.; Schmidt, S. 145f.; Francesco Cimmini, Il tipo comico del "vidûshaka" nell' antico dramma indiano. Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti. Napoli, 15, S. 97f.; J. Huizinga, De Vidūṣaka en het indisch tooneel. Grooningen 1897; Montgomery Schuyler, The origin of the Vidūṣaka and the employment of this character in the plays of Harṣadeva. J. Am. Or. Soc. 20, S. 338f.; Pischel, Pupp., S. 17f.; Hillebrandt, Anf., S. 24f. [6]) Vgl. die Schilderung eines idealen vidūṣaka im Avimāraka 4. 21. [7]) Vgl. Huizinga, l. c., S. 64f.; Pupp., S. 18. [8]) Vgl. Hillebrandt, Rituallitteratur, S. 157. [9]) Vgl. Pischel, GgA. 1883, S. 1229. [10]) Vgl. Frühg., S. 113. [11]) Einf., S. 52f. [12]) Vgl. Lévi, S. 360f. [13]) Einf., S. 58f. [14]) JA. 9. 19, S. 122f. So auch Charpentier, ZDMG. 71, S. 368.

SPRACHEN.

§ 11. Eine Eigentümlichkeit der indischen Dramen ist ihre Mehrsprachigkeit, indem sie teils in Sanskrit, teils in verschiedenen Prakritdialekten geschrieben sind. Nur vereinzelt finden wir Dramen, z. B. Bhāsa's Dūtavākya, wo bloß Sanskrit vorkommt, oder Rājaśekhara's Karpūramañjarī, wo bloß Prakrit verwendet wird.

Sanskrit. Nach den Theoretikern (Bh. 17. 31f., 36f.; Daś. 2. 59; SD. 6. 158) ist Sanskrit die Sprache der hochkastigen Männer: Könige, Brahmanen, Gelehrten, Minister, Generale, usw. Gelegentlich sollen auch die Hauptkönigin, weibliche Asketen, Hetären und andere Frauen Sanskrit sprechen. Das ist z. B. der Fall bei den allegorischen weiblichen Personen in den Turfanfragmenten[1]), dem Prabodhacandrodaya und einigen ähnlichen Dramen, bei der Nonne im Mālavikāgnimitra, usw. Auch soll Sanskrit gebraucht werden, wenn man über Krieg und Frieden, über Omina und dergleichen spricht. In Bhāsa's Pañcarātra schlägt auch tatsächlich Bṛhannalā bei der Schilderung eines Kampfes vom Prakrit ins Sanskrit um. Als eine Eigentümlichkeit des dramatischen Sanskrit nennt SD. 6. 144 die Verwendung des Verbums sādhaya- in der Bedeutung "gehen".

Prakrit. In der Regel sprechen Frauen, Kinder und niedrigstehende Männer Prakrit, und dasselbe ist auch gelegentlich mit hochstehenden Männern der Fall, z. B., wenn sie in Schwierigkeiten kommen und sich auf diese Weise heraushelfen wollen. Neben solchen allgemeinen Bestimmungen (Bh. 17. 32f.; Daś. 2. 60; SD. 6. 165f.) finden wir viele andere, wobei wir bisweilen den Eindruck bekommen, daß die Regeln nicht streng gehandhabt werden sollen. So lehrt Bh. 17. 44f., 57, daß die Sprachen der Barbara, Kirāta, Andhra und Draviḍa durch Śaurasenī ersetzt werden sollen, daß aber auch die Sonderdialekte verwendet werden können, wozu

Daś. 2. 61, SD. 6. 168 stimmen. Wenn wir die Bestimmungen der Theoretiker mit der Sachlage in unseren Dramen vergleichen, werden wir weiter finden, daß die ersteren über mehrere Sprachen und Dialekte handeln, welche in den vorliegenden Werken überhaupt nicht gebraucht werden. Es ist wahrscheinlich, daß die Theoretiker dabei die Volksbühne der fahrenden Künstler neben dem eigentlichen Drama berücksichtigt haben, denn diese mußten viel mehr auf die tatsächlichen Sprachenverhältnisse Rücksicht nehmen als die Schauspieler des Kunstdramas, die für ein gebildetes Publikum spielten. Zum Teil sind aber ihre Bemerkungen wohl einfach philologischer Art.

Bh. 17. 48 unterscheidet sieben Prakritsprachen (*bhāṣā*): Māgadhī, Avantijā, Prācyā, Sūrasenī, Ardhamāgadhī, Bāhlīkā und Dākṣinātyā. Von diesen kommen eigentlich bloß Sūrasenī oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, Śaurasenī, und Māgadhī für das klassische Drama in Betracht.

Śaurasenī. Śaurasenī ist die wichtigste dramatische Prakritsprache. Wie ihr Name besagt, beruht sie auf dem Volksdialekt des Doab, des Landes zwischen den Flüssen Yamunā und Gaṅgā. Nach den Theoretikern (Bh. 17. 43 f.; Daś. 2. 60; SD. 6. 159, 164) ist sie die Sprache der Heldin und ihrer Freundinnen und Zofen und überhaupt der Damen aus guter Familie; sie wird auch von vielen Männern aus mittlerem Stande gesprochen. Ja selbst der vidūṣaka, der ein Brahmane ist, spricht in unseren Dramen Śaurasenī. Bh. 17. 51 und SD. 6. 161 nennen allerdings seine Sprache "östlich", *Prācyā*, sie ist aber einfach Śaurasenī[2]). Dasselbe ist der Fall mit der *Avantijā*, welche von Schelmen (*dhūrta*) gesprochen werden soll (Bh. 17. 51; SD. 6. 161) und durch ihren Namen der Gegend um Ujjayinī zugeteilt wird, wozu stimmt, daß Mārkaṇḍeya 11. 1 sie als eine Übergangsform zwischen Śaurasenī und Māhārāṣṭrī betrachtet. Es ist natürlich möglich, daß die Theoretiker die Verhältnisse einer älteren Volksbühne vor Augen haben, auf alle Fälle kann es sich aber nicht um verschiedene Sprachen, sondern nur um etwas lokal gefärbte Formen der Śaurasenī handeln.

Māhārāṣṭrī. Die soeben genannte Māhārāṣṭrī wird von Bharata überhaupt nicht genannt, obgleich sie, wie auch SD. 6. 159 hervorhebt, in den Versen solcher Personen, welche sonst Śaurasenī sprechen, Verwendung findet[3]). Das Sāhityadarpaṇa spricht dabei bloß von weiblichen Personen, in unseren Dramen aber gilt dasselbe auch für die Śaurasenī sprechenden Männer[4]). In den ältesten Dramen aber, den Turfanfragmenten und in Bhāsa's Dramen scheint diese Sprache nicht vorzukommen, wodurch sich auch das Schweigen Bharata's erklärt Die Einführung der Māhārāṣṭrī in die Dramen scheint auf Śūdraka zurückzugehen. Einer Tradition zufolge herrschte Śūdraka in Mahārāṣṭra, wo sich früh eine lyrische Dialektdichtung entwickelt hatte.

Ardhamāgadhī. Die Ardhamāgadhī, welche (Bh. 17. 50; SD. 6. 160) von Sklaven (*ceṭa*), Königssöhnen (*rājaputra*) und Gildemeistern (*śreṣṭhin*) gesprochen werden soll, kann andererseits bloß in den Turfanfragmenten[5]) und vielleicht in Bhāsa's Karṇabhāra nachgewiesen werden. Hier scheinen die Theoretiker ältere, vorklassische Verhältnisse zu berücksichtigen.

Māgadhī. Eine wichtige Rolle spielt dagegen die Māgadhī, welche nach den Theoretikern (Bh. 17. 50; SD. 6. 160) von den im Frauengemach wohnenden Männern und weiter (Bh. 17. 56) von Gräbern unterirdischer Gänge (*suraṅgākhanaka*), Schenkwirten (*śauṇḍika*), Wächtern (*rakṣin*), ja zur Zeit der Gefahr von dem Helden und endlich von dem śakāra (Bh. 24.

105) gesprochen wird. Nach Daś. 2. 60 ist Māgadhī neben *Paiśācī* die Sprache der ganz Niedrigstehenden. Zu diesen Bestimmungen passen auch die tatsächlichen Verhältnisse in unseren Dramen recht gut[6]), die Paiśācī wird aber nirgends verwendet.

Die anderen zwei bhāṣās kommen in unseren Dramen nicht vor. Die *Dākṣiṇātyā* soll nach Bh. 17. 52; SD. 6. 161 f. von Kriegern (*yodha*), Polizeimeistern (*nāgaraka*) und Spielern (*dīvyat*), die *Bāhlīkā* nach denselben Quellen von Einwohnern des Nordens (*udīcya*) und den Khasas gesprochen werden.

Bh. 17. 49 nennt weiter die *vibhāṣās* der Śabara, Abhīra, Caṇḍāla, Sacara (sic), Draviḍa und Oḍra. Dabei handelt es sich nach Mārkaṇḍeya 13 f. um verschiedene Māgadhīdialekte. Dazu stimmt die Sachlage in der Mṛcchakaṭikā, wo nach dem Kommentare des Pṛthvīdhara der śakāra *Śākārī*, die Caṇḍālas *Cāṇḍālī* sprechen, und wo noch eine neue Sprache *Dhakkī* den Spielern zugeschrieben wird. Dabei handelt es sich aber in Wirklichkeit um Māgadhī[7]), welche Sprache ja auch Bharata dem śakāra zuschreibt. Bh. 17. 53 legt die *Sakāra*sprache den Śabaras, Śakas und anderen bei, während SD. 6. 162 für diese Leute *Śābarī* vorschreibt. Nach Bh. 17. 54 ist die *Śabara*sprache die Sprache der Kohlenbrenner, Jäger und Holzarbeiter und teilweise auch der Waldeinwohner, womit SD. 6. 163 zusammenstimmt. Nach Bh. 17. 55, SD. 6. 163 wird *Ābhīrī* oder *Śābarī* von Hirten, nach Bh. 17. 53, SD. 6. 163 die *Cāṇḍālī* von Caṇḍālas, und nach Bh. 17. 55, SD. 6. 162 die *Drāviḍī* von Draviḍas gesprochen. Über die *Oḍrī* wird nichts gesagt. Dagegen fügen Daś. 2. 60, SD. 6. 164 noch *Paiśācī*, die Sprache der Piśācas, hinzu.

In unseren Handschriften wird häufig eine Sanskritübersetzung, eine sogenannte *chāyā*, der Prakritstellen gegeben. Daß eine solche schon in verhältnismäßig früher Zeit gebräuchlich war, können wir aus Rājaśekhara's Bālarāmāyaṇa 3. 15, wo auf eine solche chāyā angespielt wird, schließen.

[1]) Vgl. Lüders, Bruchstücke buddhistischer Dramen. Berlin 1911, S. 29. [2]) Vgl. Pischel, Grammatik der Prakrit-Sprachen, § 22. [3]) Ebenda § 12. [4]) Über etwaige Ausnahmen vgl. Hillebrandt, Mudrārākṣasa, S. iii; Grierson, JRAS. 1917, S. 826. [5]) Vgl. Lüders, Bruchstücke, S. 51. [6]) Vgl. Pischel, Grammatik § 23. [7]) Ebenda § 24 f.

INNERER BAU DES DRAMAS.

§ 12. Der Körper (*śarīra*) des Drama ist der Inhalt (*vastu*, *itivṛtta*), worüber die Theoretiker (Bh. 19. 1 f.; Daś. 1. 11 f.; SD. 6. 42 f.) mehrere Bestimmungen geben. Er ist entweder der Sage entnommen und bekannt (*prakhyāta*) oder vom Dichter erfunden (*utpādya*) oder gemischt (*miśra*). Weiter unterscheidet man die Haupthandlung (*ādhikārika vastu*), und die etwaigen Nebenhandlungen (*prāsaṅgika vastu*), z. B. die Geschichte des Sugrīva in den Rāmadramen. Durchgehends gilt es, daß solche Züge, welche der Stimmung (rasa) widersprechen oder des Helden unwürdig sind, weggelassen oder umgedichtet werden müssen.

DIE FÜNF ARTHAPRAKṚTI.

In der Entwickelung der Handlung unterscheidet man fünf Elemente, die sogenannten arthaprakṛti: bīja, bindu, patākā, prakarī und kārya.

Bīja. Unter Keim (bīja) versteht man (Bh. 19. 21; Daś. 1. 16; SD. 6. 65) dasjenige, was zur Lösung des Knotens führt, wie die Bemühungen des Yaugandharāyaṇa in der Ratnāvalī, welche zur Vermählung des Königs führen.

Bindu. Der bindu oder Tropfen (Bh. 19. 22; Daś. 1. 16; SD. 6. 66) ist das, was die Entwicklung wieder in Gang bringt, wenn sie unterbrochen zu sein scheint, und wird so genannt, weil es sich ausdehnt, wie ein Tropfen Öl im Wasser.

Patākā. Die patākā oder Fahne (Bh. 19. 23, 27 f.; Daś. 1. 13; SD. 6. 67) ist eine Nebenhandlung, die in die Haupthandlung eingreift und größere Ausdehnung hat. In Verbindung hiermit wird (Bh. 19. 29 f.; Daś. 1. 14 f; SD. 6. 44 f.) die Ersatzpatākā (*patākāsthānaka*) behandelt, wenn eine Zweideutigkeit eines Wortes, einer Handlung oder einer Situation die Entwickelung, die anscheinend auf falsche Wege geraten ist, in die richtige Spur zurückleitet.

Prakarī. Unter prakarī versteht Bh. 19. 24 eine Episode, welche ohne Verbindung mit der Haupthandlung ist, die anderen (Daś. 1. 13; SD. 6. 68) eine solche, die nur kurze Ausdehnung hat.

Kārya. Unter kārya verstehen die Theoretiker (Bh. 19. 25; Daś. 1. 16; SD. 6. 69) das Endziel. Der Text bei Bharata, wo vielmehr von der Bemühung, um das gesetzte Ziel zu erreichen, gesprochen wird, ist verderbt.

DIE FÜNF AVASTHĀ.

In bezug auf das kārya unterscheidet man (Bh. 19. 6 f.; Daś. 1. 18 f.; SD. 6. 70 f.) fünf Stufen oder Zustände (*avasthā*): ārambha, prayatna, prāptyāśā, niyatāpti und phalayoga.

Ārambha. Ārambha oder *prārambha* ist der "Anfang", die Sehnsucht nach Erreichung des Zieles.

Prayatna. Prayatna ist die "Bemühung" um das Ziel, das man noch nicht erreichen kann.

Prāptyāśā. Prāptyāśā oder *prāptisaṃbhava* ist die Hoffnung, das Ziel erreichen zu können.

Niyatāpti. Die zurückgehaltene Erlangung (*niyatāpti*, *niyatā phalaprāpti*) ist die Zuversicht, daß diese nur gelingen wird, nachdem die sich einstellenden Hindernisse beseitigt worden sind.

Phalayoga. Die Erreichung des Zieles wird endlich phalayoga oder *phalāgama* genannt.

DIE FÜNF FUGEN.

Durch Verbindung der fünf Elemente der Handlung mit den fünf Stufen entstehen die fünf Fugen oder *saṃdhis* (Bh. 19. 35 f.; Daś. 1. 21 f.; SD. 6. 74 f.), die aber nicht alle in einem Drama notwendig sind (Bh. 19. 16). Diese Fugen können auch bei der Nebenhandlung unterschieden werden. In diesem Falle werden sie *anusaṃdhi* (Bh. 19. 27) genannt, und ihre Zahl richtet sich nach dem Bedarf.

Mukha. Der mukhasaṃdhi ist das Stadium, wo der Keim niedergelegt und der rasa eingeleitet wird, womit sich der ārambha verbindet, d. h. er ist der Anfang des Dramas, wo der Keim der Entwicklung gelegt wird und sich das Verlangen nach dem erstrebten Ziele zuerst zeigt.

Pratimukha. Im pratimukha fängt der Keim sich zu entwickeln an, ist aber dabei bald sichtbar, bald unsichtbar. Hier finden bindu und

prayatna ihren Platz. Es ist also die Stufe der Entwickelung, wo das Endziel noch nicht klar erkennbar ist, obgleich gewisse Andeutungen darauf hinweisen, und wo die Bemühungen ansetzen, die zur Erlangung desselben führen.

Garbha. Im garbha (Mutterschoß) zeigt sich die Tendenz klarer, und die Erlangung des Zieles stellt sich als möglich dar, ist aber nicht gesichert, und man sucht nach Mitteln, die Hindernisse zu beseitigen. Hier ist auch die größere Episode (patākā) am Platze.

Vimarśa oder *avamarśa.* Im Stadium des Bedenkens (vimarśa oder avamarśa) wird die Sicherstellung des erstrebten Zieles durch Zweifel, Zorn, Unglücksfälle, Flüche oder dergleichen gefährdet. Hier soll die prakarī am Platze sein.

Nirvahaṇa. Der Ausgang (nirvahaṇa) ist die Lösung des Knotens, wo alle Fäden zusammenlaufen, die Erlangung des Zieles erfolgt, und das kārya erreicht wird. Es ergibt sich aus dieser Definition, daß ein indisches Drama immer einen glücklichen Ausgang haben muß.

Innerhalb der verschiedenen saṃdhis werden nun eine Reihe Bestandteile (*aṅga*) unterschieden, von denen zwölf bis vierzehn auf jeden saṃdhi kommen. Im ganzen werden 64 oder 65 solcher aṅga aufgezählt, die Zahl kann aber nach Bh. 19. 100f. nach Bedarf vermehrt werden; andererseits heißt es, seien nicht alle aṅga notwendig. In Wirklichkeit handelt es sich um allerlei rhetorische, poetische, sprachliche und äußere Mittel, welche im Drama Verwendung finden[1]). Die Zahl 64 ist wohl sicherlich in Bezugnahme auf die 64 kalā gewählt worden.

Auf allgemeineres Interesse hönnen bloß die beiden letzten aṅga des nirvahaṇa Anspruch machen, indem dieselben schon früh eine ganz feste Form erhalten haben. Nachdem der Knoten glücklich gelöst worden ist, folgt der sogenannte *kāvyasaṃhāra* oder *upasaṃhāra*: einer der Auftretenden richtet an den Helden die Frage, ob er ihm noch etwas Liebes erweisen könne, worauf dieser erwidert: ataḥ param api priyam asti, gibt es noch weiter etwas Liebes? Dennoch möge folgendes eintreten, woran sich ein Segenswunsch, der von den Theoretikern *praśasti*, in den Dramen häufig *bharatavākya* genannt wird, anschließt.

Der kāvyasaṃhāra und die praśasti (Bh. 19. 97f.; Daś. 1. 48; SD. 6. 114) treten uns erst in den späteren Dramen des Bhāsa vollentwickelt entgegen[2]), was entschieden dafür spricht, daß Bharata, der sie vorschreibt, kaum viel älter als Bhāsa sein kann.

[1]) Vgl. die Aufzählung Bh. 19. 65f.; Daś. 1. 25f.; SD. 6. 83f., und Lévi, S. 36f.
[2]) Vgl. Lüders, SBAW., 1911, S. 401, und unten § 61.

TECHNISCHE UND RHETORISCHE MITTEL.

§ 13. Die Theoretiker geben weiter eine Reihe von Bestimmungen, welche, wie die Aufzählung der verschiedenen aṅga der Fugen, eigentlich in die allgemeine Poetik und Rhetorik gehören oder sich auf solche Hülfsmittel beziehen, die neben der eigentlichen Dichtung Verwendung finden, um die Stimmung hervorzurufen.

LĀSYĀṄGA.

Zur letzteren Art gehören namentlich die Musik, der Gesang und der Tanz. Über diese Kunstarten gibt Bharata recht ausführliche Bestimmungen,

die aber durchgehends mehr allgemeiner Art sind und nicht in nähere Beziehung zum Drama gebracht werden. Eine Ausnahme machen die Theoretiker (Bh. 18. 169 f.; Daś. 3. 47 f.; SD. 6. 212 f.) mit den sogenannten lāsyāṅga, den Bestandteilen des *lāsya*, des ruhigen Tanzes (Daś. 1. 10) oder Gesanges. Zehn solche werden unterschieden:

Geyapada, Gesang eines Sitzenden unter Begleitung von Saiteninstrumenten;

Sthitapāṭhya, Deklamation in aufrechter Stellung mit vielen Pas (*cārī*), oder nach einer anderen Lesung, Deklamation in Prakrit einer von Liebe gequälten Frau;

Āsīna, Gesang in sitzender Stellung, ohne Musikbegleitung, voll von Kummer und Sorge;

Puṣpagaṇḍikā, ein Tanz von Frauen, die sich als Männer benehmen, zusammen mit Gesang und Trommelmusik;

Pracchedaka, Gesang einer Frau zur Laute, wenn sie gequält oder eifersüchtig ist;

Trimūḍhaka, ein Spiel in sanften Worten, mit ebenmäßigen Metren und männlichen Gefühlen, oder *trigūḍhaka*, sanftes Spiel von Männern in Frauentracht;

Saindhavaka, ein Gesang in Prakrit unter Musikbegleitung, gesungen von jemand, der beim Stelldichein getäuscht wurde;

Dvimūḍhaka oder *dvigūḍhaka*, ein Wechselgesang von wechselndem Inhalt und voll von Gefühl;

Uttamottamaka, gefühlvoller, tändelnder Gesang mit verschiedenen Stellungen der Hände und Füße;

Uktapratyukta, Wechselgesang mit Vorwürfen gegen den anderen.

Ganz in das Bereich der Rhetorik und Poetik gehören die sechsunddreißig *lakṣaṇa* (Bh. 16. 1 f.; SD. 6. 171 f.) und die vier *alaṃkāra* (Bh. 16. 41 f.; SD. 10), d. h. die verschiedenen Redefiguren und Mittel, um die Diktion mehr poetisch zu machen.

DIE VĪTHYAṄGA.

Auch die sogenannten vīthyaṅga, d. h. Bestandteile der *vīthī* (Bh. 18. 156 f.; Daś. 3. 11 f.; SD. 6. 33 f., 261 f.), sind eigentlich rhetorischer Art. Sie werden aber so häufig in den Regeln der Theoretiker genannt, daß ich sie kurz erwähnen muß. Sie sind[1]):

Udghātya oder *udghātyaka*, wenn etwas nicht verstanden wird und ein anderer es erklärt, oder wenn etwas mißverstanden und auf eine nicht beabsichtigte Weise umgedeutet wird;

Avalagita, wenn eine Sache zu einer ganz anderen leitet;

Avasyandita, wenn man eine Äußerung für nicht getan erklärt;

Nālikā, eine scherzhafte, rätselhafte Sprache mit einem verborgenen Sinn;

Asatpralāpa, sinnlose Rede, wie bei Schlafenden, Betrunkenen oder Kindern, oder auch Ratschläge an Leute, die sie nicht begreifen;

Vākkelī, ein Spiel mit Worten in einer Reihe von Fragen und Antworten, was die späteren Theoretiker auf verschiedene Weise erklären und ausführen;

Prapañca, ein nicht wahrheitsgetreues Gespräch mit komischer Wirkung, was die späteren Theoretiker auf verschiedene Weise erklären;

Mṛdava, wenn Vorzüge als Fehler geschildert werden und umgekehrt;

Adhibala, Klimax, wenn sich die Redenden gegenseitig überbieten;

Chala, Trug, namentlich der Gebrauch von anscheinend liebenswürdigen Worten, um jemand zu hintergehen;

Trigata, wenn dieselben Worte verschiedenen Sinn haben, z. B. wenn ein Echo als Antwort auf eine Frage aufgefaßt wird; verschieden hiervon ist der neunzehnte Bestandteil des pūrvaraṅga (unten § 15);

Vyāhāra, eine Darlegung desjenigen, was man vor Augen sieht, um Gelächter hervorzurufen, und

Gaṇḍa, wenn ein von einem Außenstehenden gesprochenes Wort sich in ein Gespräch hineinfügt, und z. B. wie eine Antwort auf eine Frage aufgefaßt wird.

Derartige stilistische und rhetorische Mittel gibt es natürlich sehr viele, und die Hilfsmittel der indischen Dramatiker sind damit nicht erschöpft[2].

[1]) Vgl. Lévi, S. 112 f. [2]) Vgl. A. V. Williams Jackson, Children on the stage in the ancient Hindu Drama. The Looker-On, 4, S. 509 f.; Certain Dramatic Elements in Sanskrit Plays, with Parallels in the English Drama. American Journal of Philology, 19, S. 241 f.; Disguising on the stage as a dramatic device in Sanskrit plays. Proceedings of the American Philological Association, 29, S. 18 f.

DARSTELLUNG. STILGENRE.

§ 14. Nach der Art und Weise, wie sich die Auftretenden benehmen, unterscheiden die Theoretiker vier verschiedene Ausdrucksformen oder Genres (*vṛtti*): bhāratī, sāttvatī, kaiśikī und ārabhaṭī.

Bhāratī. Die bhāratī vṛtti (Bh. 20. 24 f.; Daś. 3. 5; SD. 6. 29) bedient sich nur der gesprochenen Worte, die Auftretenden sind Männer, und die Sprache ist Sanskrit. Sie findet vornehmlich im Vorspiel Verwendung, wo die Schauspieler als solche auftreten, ferner in der prarocanā des pūrvaraṅga, im āmukha, in der vīthī und dem prahasana, sie paßt aber für alle Stimmungen (rasa).

Sāttvatī. Die sāttvatī vṛtti, das grandiose Genre (Bh. 20. 12, 24, 38 f.; Daś. 2. 49; SD. 6. 128 f.) umfaßt sowohl Diktion als allerlei Gesten. Männliche Eigenschaften, wie Energie, Tapferkeit, Freigebigkeit und Aufrichtigkeit finden durch sie ihren natürlichen Ausdruck, weshalb sie namentlich bei dem heroischen, dem märchenhaften und dem schrecklichen rasa angebracht ist. Dabei muß das Benehmen würdig sein, weshalb Zorn keine große Rolle spielen darf, wogegen Heiterkeit vorherrscht. Es werden vier Elemente unterschieden: *utthāpaka*, Herausforderung; *parivartaka*, Übergang zu einer neuen Handlung, bevor die frühere abgeschlossen ist; *saṃlāpaka*, ein ernstes Gespräch mit gegenseitiger Anstachelung, und *saṃghātaka*, Erzeugung von Uneinigkeit unter den Gegnern.

Kaiśikī. Bei der kaiśikī vṛtti, dem lieblichen Genre (Bh. 20. 13, 24, 47 f., Daś. 2. 44 f.; SD. 6. 124 f.), spielen schöne Ausstattung, Tanz und Gesang eine Hauptrolle, Frauen treten auf, und der erotische rasa ist am Platze. Auch hier werden vier Elemente unterschieden. *narma*, feiner Scherz; *narmaspuñja* oder *narmasphūrja*, die Freude bei der ersten Zusammenkunft der Liebenden, wobei Kleidung und Sprache von Liebe zeugen, während man sich vor dem Ausgang ängstigt; *narmasphoṭa*, die Zeichen der anfangenden Liebe, und *narmagarbha*, wenn der Held sich verstellt, um sein Ziel zu erreichen.

Ārabhaṭī. Die ārabhaṭī vṛtti, das ungestüme Genre (Bh. 20. 14, 24, 55 f.; Daś. 2. 52 f.; SD. 6. 132 f.) wird durch Ungestüm, Heftigkeit, Kampf und Gewalttätigkeit, Trug und Zauberei, usw. charakterisiert. Sie ist bei dem heroischen und ängstlichen rasa am Platze und hat vier Elemente: *saṃkṣiptaka*, künstliche Erzeugung irgend eines Gegenstandes, z. B. eines künstlichen Elefanten; *avapāta*, Tumulte; *vastūtthāpana*, Hervorzauberung gewisser Gegenstände, und *sampheṭa*, ungestümen Zusammenstoß.

VORSPIEL. PŪRVARAṄGA.

§ 15. Der pūrvaraṅga führt uns in die Entstehungszeit des indischen Dramas zurück[1]) und enthält allerlei Arten von Tanz, Gesang und Musik, die der alten Tanz- und Mimenbühne gehörten, mit dem eigentlichen, literarischen Drama aber nichts mehr zu tun haben. Bharata hat ihm ein ganzes Kapitel, das fünfte, gewidmet. Seinen Namen trägt er nach Bh. 5. 7, weil er den Anfang (*pūrva*) der Aufführung auf der Bühne (*raṅga*) bildet, oder, nach SD. 6. 22, weil er dasjenige enthält, was die Schauspieler vor der Vorführung des Inhalts tun, um alle Hindernisse zu beseitigen. Der Avaloka zu Daś. 3. 2 erklärt dagegen das Wort aus der Wurzel *raj*, befriedigen, und sagt, daß der Name daher kommt, weil man dort im voraus befriedigt wird. Alles dies zeigt, daß auch die späteren Theoretiker den pūrvaraṅga als etwas, was dem eigentlichen Drama voranging, auffaßten.

Nach Bh. 5 hat der pūrvaraṅga zwanzig verschiedene Bestandteile:

1. *Pratyāhāra*, d. h. die Anbringung der musikalischen Instrumente (*kutapa*); befriedigt die Apsaras;

2. *Avataraṇa*, die Plazierung der Sänger (*gāyaka*); befriedigt die Apsaras;

3. *Ārambha*, Anfang des Zusammensingens, Probesingen; befriedigt die Gandharven;

4. *Āśrāvaṇā*, das Tönen der durch Anschlagen gespielten Instrumente (*ātodya*); befriedigt die daityas;

5. *Vaktrapāṇi*, Stimmen der Blasinstrumente (*vādya*); befriedigt die dānavas;

6. *Parighaṭṭanā*, Stimmen der Saiteninstrumente (*tantrī*); befriedigt die rakṣas;

7. *Saṃsvedanā* (mit mehreren Varianten), wohl Behandlung der Finger mit schweißtreibenden Mitteln (*pāṇivibhāgārtham*); befriedigt die guhyakas;

8. *Mārgāsārita*, Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente; befriedigt die yakṣas;

9. *Āsārita* (vgl. Bh. 4. 254 f.; Nīlakaṇṭha zu Harivaṃśa 2. 89. 69, 2. 93. 24), das Eintreten und Üben der Tänzerinnen; befriedigt die yakṣas.

Alles dies wird hinter dem Vorhang (javanikā) getan. Nun kommen die Auftretenden zum Vorschein, und es folgen:

10. *Gīta*, Gesang zum Preise der Götter, die dadurch befriedigt werden;

11. *Vardhamāna* (vgl. Bh. 4. 252 f.), ein an Intensität zunehmender tāṇḍava, d. h. männlicher Tanz, woran Rudra Gefallen findet;

12. *Utthāpana*, ein Lied zur Aufstellung des Banners des Indra (*jarjara*); Brahmā findet daran Gefallen. Hier tritt der sūtradhāra in Erscheinung, von zwei pāripārśvakas begleitet, welche einen Wasserkrug (*bhṛṅgāra*)

und das Banner des Indra tragen. Der sūtradhāra streut Blumen aus, bringt das Banner des Indra an und reinigt sich aus dem Wasserkruge.

13. *Parivartana*, Umschreiten der Bühne mit Preisen der Welthüter (*dikpālastuti*) und Verehrung des Banners Indras (*jarjarapūjā*);

14. *Nāndī* (vgl. Bh. 1. 23; SD. 6. 23 f.). Ein Preis- oder Segensspruch, den der sūtradhāra im Mittelton (madhyama svara) rezitiert. Er soll aus zwölf oder acht *pada* bestehen, und nach jedem pada sollen die beiden pāripārśvaka evam astu, so sei es, sagen. Die späteren Theoretiker sind nicht mehr darüber klar, was unter pada zu verstehen ist. Nach einigen bedeutet es "Wort", nach anderen "Satz" und nach anderen "Versviertel". Auch über die Zahl der erlaubten pada gehen die Ansichten auseinander;

15. *Śuklāvakṛṣṭā* oder *śuṣkāvakṛṣṭā*, eine Einführungsweise, nach welcher der sūtradhāra im Tiefton einen Vers rezitiert, den *jarjaraśloka*, zum Preis des Gottes, dessen Fest gerade begangen wird, oder eines Königs oder eines Brahmanen. Die pitaras finden daran Gefallen;

16. *Raṅgadvāra*, wo das Spiel (*abhinaya*) anfängt. Der sūtradhāra rezitiert wiederum einen Vers und verbeugt sich vor dem Banner des Indra (jarjara). Viṣṇu findet daran Gefallen;

17. *Cārī*, verschiedene Pas und Gesten mit erotischem Sinn; gefällt der Umā;

18. *Mahācārī*, ähnliche Pas, aber mehr ungestüm in ihrer Art; gefällt den bhūtas;

19. *Trigata*, Gespräch zwischen sūtradhāra, dem vidūṣaka und einem pāripārśvaka, wobei der vidūṣaka allerlei Unsinn spricht;

20. *Prarocanā* (vgl. Bh. 20. 27 f.), eine Ankündigung des Inhalts, usw. Danach verlassen der sūtradhāra und die beiden pāripārśvaka die Bühne.

Dies sind nach Bharata die Bestandteile des regelrechten pūrvaraṅga, der *caturasra* genannt wird. Ähnlich ist der *tryasra* pūrvaraṅga (Bh. 5. 133), wo aber nach Möglichkeit abgekürzt wird, während in dem sogenannten bunten (*citra*) pūrvaraṅga (Bh. 5. 140) noch Schlagen von Götterpauken, Ausstreuen von Blumen, Göttertanz, usw. hinzukommen.

Der pūrvaraṅga steht außerhalb des eigentlichen Dramas, und dies ist noch in später Zeit der Fall gewesen. In dem dem 16. Jahrhundert gehörenden Amṛtodaya des Gokulanātha wird er z. B. noch in Gegensatz zu dem Werke des dramatischen Dichters gesetzt. Schon Bharata (5. 146 f.) warnt davor, zuviel Tanz, Gesang und Instrumentalmusik einzuführen, damit nicht die Zuschauer die Geduld verlieren. Später scheint denn auch der pūrvaraṅga stark abgekürzt worden zu sein. Das Sāhityadarpaṇa (6. 23) bemerkt aber, daß die nāndī auf alle Fälle beibehalten werden müsse. Dabei sind aber die Theoretiker nicht mehr ganz klar darüber, was unter der nāndī zu verstehen ist. Gewöhnlich werden die an der Spitze der meisten Dramen stehenden Segensprüche so bezeichnet. Nach SD. zu 6. 25 meinten aber andere, daß diese Verse zum raṅgadvāra gehörten, und daß das Werk des Dichters erst mit diesem einsetze. So solle auch in alten Handschriften der Urvaśī die Einleitungsstrophe erst nach der Bemerkung nāndyante sūtradhāraḥ folgen. Dasselbe ist der Fall mit den Dramen Bhāsa's und, nach einer guten Handschrift, auch mit dem Mudrārākṣasa. Hier beginnt das Drama überall mit den Worten: nāndyante. Tataḥ praviśati sūtradhāraḥ, wonach Segensprüche folgen. Dies ist gewiß eine ältere Stufe der Entwicklung, wonach die nāndī nicht zum eigentlichen Drama gehörte. In Bhāsa's Dramen fehlt auch die prarocanā, die Ankündigung des Inhalts.

Der Schluß ist unvermeidlich, daß alle diese Bestandteile, die auch Bharata als Bestandteile des pūrvaraṅga und nicht als solche des Dramas beschreibt, von Haus aus nicht dem eigentlichen Drama angehörten, sondern diesem vorangingen: pūrvaraṅga und Drama sind ursprünglich zwei verschiedene Sachen.

Andererseits zeigt die feststehende Form des Anfangs in späteren Dramen, daß die Sache allmählich anders geworden war, indem die nāndī und die prarocanā dem eigentlichen Drama einverleibt wurden und von dem Verfasser des Dramas gedichtet wurden, während früher der sūtradhāra dies besorgte. Diese Neuerung kennen wir zuerst aus der Mṛcchakaṭikā, in der Fassung, welche dieses Drama nach dem Tode des Verfassers erhielt, und noch zur Zeit des Kālidāsa und des Viśākhadatta hatte sie keine allgemeine Anerkennung gewonnen.

Trotzdem nun der pūrvaraṅga durch die Hineinziehung einiger seiner Bestandteile in das Drama und auf andere Weise stark gekürzt wurde, blieb er doch in seinen Hauptbestandteilen, Tanz, Gesang und Instrumentalmusik, bestehen, und darauf beziehen sich die gebräuchlichen Wendungen alam ativistareṇa, genug der Umständlichkeit, und dergleichen, am Anfang der Dramen[2]).

[1]) Vgl. Pischel, GgA. 1891, S. 359 f. [2]) Ebenda S. 361.

PROLOG.

§ 16. Wenn der pūrvaraṅga zu Ende ist und der sūtradhāra mit seinen Begleitern sich zurückgezogen hat, soll nach den Theoretikern (Bh. 5. 149 f.; Daś. 3. 2 f.; SD. 6. 26 f.) ein dem sūtradhāra in Aussehen und Eigenschaften ähnlicher Schauspieler, der sogenannte sthāpaka, auftreten und das Stück in Szene setzen (*kāvyam āsthāpayati*). Dabei soll eine angemessene Einführungsweise (*dhruvā*) gesungen werden, und der sthāpaka tanzt eine cārī, wonach er Götter und Brahmanen preist, die Zuschauer versöhnlich stimmt, den Namen des Dichters nennt und dann zu dem Prolog (*prastāvanā*) mit Angabe des Inhalts des Werkes übergeht. Durch seine Kostümierung soll er auch die Art des Dramas andeuten, indem er beziehungsweise in Götter- oder Menschenkostüm auftritt.

Das Sāhityadarpaṇa bemerkt hierzu, daß es in späteren Zeiten infolge der Abkürzung des pūrvaraṅga gebräuchlich geworden ist, daß ein einziger sūtradhāra die Obliegenheiten sowohl des sūtradhāra als des sthāpaka übernimmt, und in späteren Dramen kommt der sthāpaka bloß vereinzelt vor[1]). Pischel[2]) hat die Beseitigung des sthāpaka auf Bhāsa zurückführen wollen. Nichts deutet aber darauf hin. Bhāsa scheint sich überhaupt nicht mit dem pūrvaraṅga abgegeben zu haben, und die gelegentliche Erwähnung des sthāpaka in späteren Dramen wie in Rājaśekhara's Karpūramañjarī und in Mādhava's Subhadrāharaṇa deutet darauf hin, daß er gelegentlich auch später auftrat. Zur Zeit des Daśarūpa scheint er überhaupt ganz allgemein gespielt zu haben. Daß er aber einfach sūtradhāra genannt wird, erklärt sich daraus, daß er nach allen Theoretikern dem sūtradhāra in Auftreten und Eigenschaften ähnlich sein soll.

Nachdem der sthāpaka oder sūtradhāra die Zuschauer günstig gestimmt und den Namen des Stückes und des Verfassers angegeben hat, soll er in der bhāratī vṛtti irgend eine Jahreszeit beschreiben (Daś. 3. 4; SD. 6. 28 f.). Damit ist der Prolog (*prastāvanā, āmukha, sthāpanā*) eröffnet, der

zu dem eigentlichen Drama hinüberleitet. Er wird näher definiert (Bh. 20. 28f.; Daś. 3. 7f.; SD. 6. 31f.) als ein Gespräch zwischen dem sūtradhāra und einer Schauspielerin (*naṭī*) oder dem vidūṣaka in Worten, welche sich auf ihre Beschäftigung beziehen und nebenbei auf den Inhalt des Dramas anspielen. Dazu stimmen auch unsere Dramen durchaus.

Neben den vīthyaṅga, die im Prolog beliebig verwendet werden können, werden fünf verschiedene Arten des Ausgangs des Prologs ausdrücklich erwähnt: udghātyaka, kathodghāta, prayogātiśaya, pravṛttika und avalagita. Von diesen sind udghātyaka und avalagita rhetorische Mittel allgemeiner Art und als solche unter den vīthyaṅga (oben § 13) zur Sprache gekommen.

Ein *udghātyaka* ist es z. B., wenn im Mudrārākṣasa der sūtradhāra von einer Verfinsterung des Mondes (candra) spricht und Cāṇakya seine Worte so versteht, als ob jemand dem Candragupta zu Leibe will, wodurch das Drama eingeleitet wird, und ein *avalagita*, wenn der sūtradhāra in der Śakuntalā erklärt, daß er durch den Gesang so hingerissen worden sei, wie König Duṣyanta durch die Gazelle, wonach dann der letztere auftritt.

Kathodghāta (Bh. 20. 32; Daś. 3. 9; SD. 6. 35) ist der Fall, daß ein Schauspieler ein Wort oder einen Satz des sūtradhāra aufgreift und auf das folgende Stück anwendet. So sucht der sūtradhāra in der Ratnāvalī die naṭī zu trösten und verspricht, den Schwiegersohn, der verreist ist, selbst von einem anderen Kontinent herbeizuholen, was dann Yaugandharāyaṇa auf den Fall der Ratnāvalī überträgt und in diesem Sinne wiederholt.

Prayogātiśaya (Bh. 20. 33; Daś. 3. 10; SD. 6. 36) ist es, wenn der sūtradhāra das Thema an das, was er gerade vorhat, anknüpft. So häufig in den Dramen Bhāsa's, wo der sūtradhāra ein Geräusch hört und bei näherem Zusehen findet, daß die Handlung des Dramas angefangen hat.

Pravṛttaka, *pravṛttika* oder *pravartaka* (Bh. 20. 34; Daś. 3. 10; SD. 6. 37) ist es, wenn der sūtradhāra die Jahreszeit schildert und durch einen Vergleich zu dem Thema des Stückes hinüberleitet.

Nach dem Prolog verläßt der sthāpaka oder sūtradhāra mit seinen Begleitern die Bühne, und das eigentliche Drama fängt an.

[1]) Vgl. den Prolog der Karpūramañjarī. [2]) GgA. 1883, S. 1234; 1891, S. 361.

DIE VERSCHIEDENEN ARTEN VON SCHAUSPIELEN.

DIE ZEHN RŪPAKAS.

§ 17. Wir haben oben (§ 3) gesehen, daß eine allgemeine Bezeichnung für Schauspiel bei den Theoretikern *rūpaka* ist, und wir haben auch gesehen, wie sie sich die Grundbedeutung des Wortes zurechtlegten. Wir werden später auf die letztere zurückkommen. Schon Bharata kennt nun zehn verschiedene Arten von solchen rūpakas, das *daśarūpaka*, und seine Einteilung und Beschreibung ist für die späteren Theoretiker vorbildlich geblieben, nicht aber von den Dichtern als endgültig aufgefaßt worden. Vielmehr haben sie sich im Laufe der Zeit allerlei Neuerungen gestattet, welche dann den Theoretikern zu neuen Einteilungen und neuen Beschreibungen Veranlassung gaben. An den von Bharata gelehrten zehn rūpaka haben sie aber nicht gewagt, etwas zu ändern, die Neuschöpfungen sind vielmehr als Unterarten oder *uparūpakas* eingeordnet worden.

Die Systematisierung der späteren Theoretiker ist also wesentlich eine Einordnung des vorliegenden Materials nach gewissen Gesichtspunkten. Genau so ist auch Bharata vorgegangen: er hat den vorliegenden Bestand systematisiert und die ihm bekannten Dramen in verschiedene Arten eingeteilt. Dabei war es keineswegs notwendig, daß jede Gattung durch viele Einzeldramen vertreten war. Bei der Beschreibung des sogenannten samavakāra ist es sogar klar, daß er überhaupt nur einen einzigen solchen kannte. Dasselbe war wahrscheinlich auch bei anderen seiner verschiedenen Arten der Fall, und überhaupt können wir wohl gerade aus der großen Zahl der Unterarten schließen, daß die dramatische Dichtung noch in ihrem Anfang war, daß sich keine festen Formen entwickelt hatten.

NĀṬAKA.

§ 18. Die Hauptgattung des indischen Dramas, die als der dramatische Grundtypus gilt, ist das sogenannte nāṭaka. Für die Bestimmung der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes, das auch als eine allgemeinere Bezeichnung für Schauspiel überhaupt vorkommt, ist Bh. 19. 118f. von Interesse. Es heißt hier: wenn die Eigenart der Welt mit Gesten usw. (*aṅgābhinaya*) verbunden wird, oder wenn die Taten der Götter, der ṛṣi, der Könige oder der Welt nachgebildet werden, so heiße das ein nāṭaka, und Bh. 19. 123 wird eingeschärft, daß man die Eigenart der Welt studieren müsse, bevor man ein nāṭaka mache. In Bhāsa's Cārudatta wird die Hetäre Vasantasenā eine *nāḍaaitthiā*, d. h. nāṭaka-Mädchen genannt, und im Bālarāmāyaṇa 4. 12/13 spricht Mātali von den Bildern an Indra's Wagen als von einem nāṭaka. Die bildliche Darstellung und das stumme Spiel würde unter Umständen genügen, um ein nāṭaka hervorzubringen, und der Dialog ist nicht notwendig. In der spezielleren Verwendung bezeichnet aber das Wort ein wirkliches Drama, und es wird gelehrt (Bh. 18. 7), daß alle vṛttis in demselben am Platze sind.

Das Bestimmende war der Inhalt. Den Hauptinhalt bildet eine bekannte Geschichte, ein *prakhyāta* vastu (Bh. 18. 10) oder *khyāta* vṛtta (SD. 6. 7, vgl. Daś. 3. 21). Darunter versteht man nach PR. zu 3. 8 eine aus der Sagenliteratur (*itihāsa*) stammende Geschichte. Die Handlung durchläuft die fünf Fugen (saṃdhi), und die vorwiegende Stimmung ist (Daś. 3. 30; SD. 6. 10) die heroische (*vīra*) oder die erotische (*śṛṅgāra*). In dem Ausgang (nirvahaṇa) ist die märchenhafte (*adbhuta*) Stimmung am Platze (Bh. 18. 91).

Der Held ist auch aus der Sage bekannt (*prakhyāta*). Er ist ein König, ein königlicher Weiser (*rājarṣi*) oder ein Gott, der auch in menschlicher Gestalt auftreten kann (Bh. 18. 10, 12; Daś. 3. 21, SD. 6. 9). Der Name des Stückes soll den Inhalt angeben (SD. 6. 142), und die Zahl der Akte soll wenigstens fünf und höchstens zehn sein (Bh. 18. 102; Daś. 3. 34; SD. 6. 8). Diese Bestimmung ist nicht immer innegehalten worden. Wir kennen Dramen, die sich als nāṭaka bezeichnen, mit vier (Madhusūdana's Jānakīpariṇaya, Nārāyaṇa Śāstrin's Śarmiṣṭhāvijaya, Vaṃśamaṇi's Gītadigambara, Śrīnivāsa's Saumyasoma), drei (Ghanaśyāma's Navagrahacarita), zwei (Vedāntavāgīśa's Bhojacarita), ja mit einem Akt (Ravidāsa's Mithyājñānaviḍambana), und das Hanumannāṭaka hat nicht weniger als vierzehn. Die meisten Dramen dieser Art stimmen aber zu der von den Theoretikern gegebenen Bestimmung. Von einem zehnaktigen nāṭaka

hören wir, daß es, wenn es die verschiedenen Arten von patākā (Episoden) enthält, ein *mahānāṭaka* genannt werden soll (SD. 6. 223).

Es wird gelehrt, daß die Zahl der auftretenden Personen nicht allzu groß sein darf, vier bis fünf Hauptpersonen sei das Angemessene (Bh. 18. 89; SD. 6. 11).

Endlich heißt es, daß ein nāṭaka wie ein Kuhschwanz (*gopuccha*) auslaufen soll (Bh. 18. 90; SD. 6. 11), was der Kommentar zum Sāhityadarpaṇa so erklärt, daß die verschiedenen Intrigen bald in dem einen, bald in dem anderen saṃdhi erledigt werden sollen, wie ein Kuhschwanz, der sowohl lange als kurze Haare hat. Der ursprüngliche Sinn ist wohl der, daß die Handlung sich allmählich bis zum erwünschten Ziele zuspitzt.

PRAKARAṆA.

§ 19. Auch in dem sogenannten prakaraṇa (Bh. 18. 93f.; Daś. 3. 35f., SD. 6. 224f.) können alle vṛttis verwendet werden (Bh. 18. 7). Ihren Namen soll diese Gattung daher haben, daß der Dichter den Stoff frei erfindet oder nach seinem Gutdünken zurechtlegt (*svabuddhyā prakurute*). Nach Bharata bildet das mannigfache Treiben von Brahmanen, Kaufleuten, Ministern, Hofpriestern und Räten den Inhalt, und das Drama spielt sich durch alle fünf saṃdhis ab (Bh. 19. 42), und die Stimmung ist nach Daś. dieselbe wie im nāṭaka und nach SD. die erotische.

Daś. und SD. bestimmen den Inhalt näher so, daß der Held ein Minister, ein Brahmane oder ein Kaufmann ist, der in Unglück gerät (sāpāya) und sich dem Recht (dharma), dem Streben nach Erwerb (artha) und der Liebe (kāma) widmet. Die Heldin ist entweder eine Frau aus guter Familie oder eine Hetäre, oder beide Arten treten auf. Daneben sollen Sklaven, viṭas und śreṣṭhins eine Rolle spielen.

Die Zahl der Akte soll wie im nāṭaka wenigstens fünf, höchstens zehn betragen, und nach SD. 6. 143 soll der Titel die Namen von Held und Heldin enthalten.

Da nun das vieraktige Pratijñāyaugandharāyaṇa sich als ein prakaraṇa bezeichnet, und da die Regel über den Titel z. B. für die Mṛcchakaṭikā nicht zutrifft, ist es wahrscheinlich, daß die Definition des prakaraṇa erst allmählich festgelegt wurde, wohl nachdem sich die nāṭikā als eigene Unterart entwickelt hatte.

Die Zahl der bekannten prakaraṇas ist nicht groß. Das älteste ist Aśvaghoṣa's Śāriputraprakaraṇa, die bekanntesten sind die Mṛcchakaṭikā und das Mālatīmādhava. Neben diesen letzteren nennt SD. noch Puṣpabhūṣita, wo der Held ein Kaufmann sein soll. Dafür gibt Daś. Puṣpadūṣitaka und bemerkt, daß die Heldin desselben eine Frau aus guter Familie (kulajā) sei, während im Taraṅgadatta die Heldin eine Hetäre sein soll. In der Mṛcchakaṭikā haben wir nach derselben Quelle sowohl eine Hetäre (Vasantasenā) als eine kulajā (Cārudatta's Ehefrau) als Heldinnen. Nach Kumārasvāmin's Kommentar zu PR. 3. 35 soll eine kulajā Sanskrit, eine Hetäre Prakrit sprechen, was durch die Mṛcchakaṭikā nicht bestätigt wird.

SAMAVAKĀRA.

§ 20. In dem sogenannten samavakāra (Bh. 18. 109f.; Daś. 3. 56f.; SD. 6. 234f.) ist auch der Inhalt bekannt (*prakhyāta*), der Götter- und Dämonensage entnommen. Von den Fugen (saṃdhi) fällt der vimarśa fort, und der erste Akt soll zwei saṃdhis enthalten. Andererseits gibt es

keinen bindu. Nach Bh. 18. 8f. ist die kaiśikī vṛtti ausgeschlossen, nach den späteren Theoretikern tritt sie den anderen gegenüber zurück. Es wird weiter gelehrt, daß uṣṇih, anuṣṭubh und die kuṭila-Metren verwendet werden sollen.

Es sollen bis zwölf bekannte und erhabene (*khyātodātta*) Helden, Götter oder Menschen, auftreten, deren jeder ein Sonderziel verfolgt. Drei verschiedene Arten von Hinterlist (*kapaṭa*) sollen vorkommen: solche, die sich aus dem natürlichen Verlauf der Dinge ergibt, solche, welche eine Folge göttlichen Eingreifens ist, und solche, die von Feinden herrührt. Weiter drei Arten von Tumult (*vidrava*): durch natürliche Ursachen, wie Feuer, Überschwemmung, usw.; durch äußere Gewalt, wie Krieg, Belagerung, usw., und durch Elefanten und wilde Tiere. Endlich die drei Arten der Liebe (*śṛṅgāra*), die beziehungsweise Pflichterfüllung (*dharma*), Geld und Gut (*artha*), und sinnlichen Genuß (*kāma*), auch den unrichtigen (*ayathārtha*) zum Gegenstand haben. Wir hören auch, daß die dreizehn vīthyaṅga Verwendung finden.

Es sind im ganzen drei Akte und keine einleitenden Auftritte (praveśaka). Die drei Arten von kapaṭa sollen sich auf die drei Akte verteilen. Dasselbe lehrt Daś. für die drei Arten von śṛṅgāra, während SD. nur sagt, daß der kāmaśṛṅgāra auf den ersten Akt beschränkt ist. Jeder Akt soll eine besondere Handlung enthalten, die verschiedenen Handlungen sollen aber miteinander zusammenhängen. Es heißt, daß der erste Akt zwölf, der zweite vier und der dritte zwei nāḍikā (je 24 Minuten) dauern soll.

Es ist nach alledem klar, daß Bharata ein bestimmtes Werk, und nicht eine ganze Gattung, vor Augen hatte, und seine Nachfolger haben einfach seine Definition wiedergegeben und zum Teil weiter ausgesponnen. Bh. 4. 2f. nennt den samavakāra A m ṛ t a m a n t h a n a, und dasselbe Werk ist gewiß mit dem A m b o d h i m a n t h a n a des Daśarūpa (3. 58) und dem S a m u d r a m a t h a n a des Sāhityadarpaṇa (zu 6. 240) gemeint. Es wird ein richtiges Spektakelstück gewesen sein, das die Quirlung des Ozeans zum Zwecke der Erlangung des Unsterblichkeitstrankes (amṛta) behandelte, wobei ja nach der Legende die verschiedenen Beteiligten verschiedene Zwecke verfolgten. Das einzige bekannte Beispiel eines samavakāra, Bhāsa's P a ñ c a r ā t r a, paßt nicht ganz zu der Beschreibung, indem z. B. bloß elf Helden auftreten, und es hat den Anschein, daß der samavakāra als dramatische Kunstart nie beliebt gewesen ist, wogegen er wohl auf der Volksbühne eine größere Rolle gespielt hatte.

ĪHĀMṚGA.

§ 21. Der īhāmṛga (Bh. 18. 124 f.; Daś. 3. 66 f.; SD. 6. 245 f.) soll nach den Kommentaren zu Daś. und SD. seinen Namen daher haben, daß der Held ein Mädchen begehrt, das wie eine Gazelle schwer zu erlangen ist. Der Inhalt ist gemischt (*miśra*), d. h. zum Teil der Überlieferung entnommen, zum Teil frei erfunden. Die kaiśikī vṛtti ist ausgeschlossen (Bh. 18. 8f.; 19. 44), und bloß die beiden ersten und die letzte Fuge (saṃdhi) kommen vor (Bh. 19. 44). Der Held ist nach Bharata eine göttliche Person, nach Daś. und SD. können aber der Held und sein Nebenbuhler (pratināyaka) sowohl ein Gott als ein Mensch sein. Der Konflikt beruht darauf, daß der pratināyaka dem Helden eine Götterfrau gegen ihren Willen zu rauben sucht, was zur Entzweiung der beiden führt. Durch irgend einen Vorwand wird aber der Kampf vermieden, und ein in der Sage enthaltener Totschlag darf nicht zur Aufführung gelangen.

Die Zahl der Akte soll vier sein. Das SD. bemerkt aber, daß andere lehren, daß es bloß einen Akt geben solle, und daß der Held ein Gott sein müsse, während wiederum andere der Ansicht seien, daß im īhāmṛga sich sechs Helden um ein göttliches Mädchen streiten sollen.

Es handelt sich wiederum um eine Gattung, die nicht allgemein geworden ist, und die erst in späterer Zeit wieder zum Vorschein kommt (unten § 116). Das Sāhityadarpaṇa nennt als Beispiel ein sonst unbekanntes Drama, Kusumaśekharavijaya.

ḌIMA.

§ 22. Der Name des ḍima (Bh. 18. 130f.; Daś. 3. 51f.; SD. 6. 241f.) ist nach dem Kommentar zum Daśarūpa von der Wurzel ḍima saṃghāte abgeleitet, indem die Helden sich mit Schlagen abgeben. Die Handlung ist der Überlieferung entnommen (*prakhyāta*), und die sāttvatī und ārabhaṭī vṛtti werden gebraucht, jedenfalls ist die kaiśikī ausgeschlossen (Bh. 18. 8f.). Von den Fugen (saṃdhi) fehlt der vimarśa (Bh. 19. 43). Die erotische (śṛṅgāra) und die komische (hāsya) Stimmung (rasa) sind ausgeschlossen, nach SD. auch die quietistische (śānta), während die schreckliche (raudra) die vorherrschende ist. Der Held, oder vielmehr die Helden sind bekannte Sagengestalten, die alle ungestüm sind. Es sollen deren sechzehn sein, Götter, Gandharven, Yakṣas, Rākṣasas, Schlangendämonen, Bhūtas, Pretas, Piśācas, usw. Orkane, Meteore, Sonnen- und Mondfinsternisse, Kampf und Streit und Zauberei spielen hinein.

Es sind vier Akte, und nach SD. fehlen die viṣkambhakas und praveśakas, die aber in Rāma's Manmathonmathana vorkommen.

Als Beispiel wird ein Tripuradāha genannt, das nach Bh. 4. 9 vor Śiva auf dem Himālaya aufgeführt wurde. In Wirklichkeit handelt es sich wohl auch bei dem ḍima um eine Art von Volksstücken, die auf der Kunstbühne nie volles Bürgerrecht erlangt hat.

VYĀYOGA.

§ 23. Der alten Volksbühne gehört wohl auch der vyāyoga (Bh. 18. 135f.; Daś. 3. 54f.; SD. 6. 231f.) an, der seinen Namen daher haben soll, daß sich viele Männer überwerfen (vyāyujyante). Handlung und Held entstammen der Überlieferung, sind prakhyāta. Die Handlung muß nicht mehr als einen Tag dauern, und viel Kampf und Streit kommen vor, wobei aber Frauen keine Rolle spielen. Die kaiśikī vṛtti (Bh. 18. 8f.) und die beiden Fugen garbha und vimarśa (Bh. 19. 44) sind ausgeschlossen, und ebenso die komische und die erotische Stimmung. Der Held ist nach Bh. und SD. ein rājarṣi oder ein Gott, nach Daś. ein Mann. Es gibt bloß einen Akt, und nach dem Caitanyacandrodaya (S. 47) wird die nāndī in dem Ankleideraum (nepathye) gesungen.

Von dieser Gattung, die schon unter den Dramen Bhāsa's vertreten ist und später auch gepflegt wurde (unten § 120), nennt SD. als Beispiel das Saugandhikāharaṇa.

AṄKA ODER UTSṚṢṬIKĀṄKA.

§ 24. Ein aṅka ist ein Einakter, ein einzelner Akt, der als ein selbständiges Drama auftritt, weshalb er auch losgelöster Akt (utsṛṣṭikāṅka) genannt wird (Bh. 18. 139f.; Daś. 3. 64f.; SD. 6. 250f.). Der Inhalt stammt aus der Überlieferung, kann aber auch vom Dichter erfunden oder zurecht-

gelegt werden. Von den vṛttis sind die sāttvatī, die ārabhaṭi und die kaiśikī ausgeschlossen (Bh. 18. 8f.), von den saṃdhis finden sich bloß der erste (mukha) und der letzte (nirvahaṇa, vgl. Bh. 19. 45). Die Hauptstimmung ist karuṇa. Der Held ist kein Gott, kann aber ein Mann jeder Art sein, nach den späteren Theoretikern ist er ein gewöhnlicher Mensch (prākṛta jana). Viel Klagen, namentlich Wehklagen der Frauen und allerlei Verwickelungen kommen vor, aber Kampf und Schlägerei werden bloß geschildert, nicht vorgeführt. Ein Śarmiṣṭhāyayāti wird im SD. als Beispiel genannt.

Auch die kleineren, eingeschobenen Schauspiele innerhalb der Dramen[1]) werden häufig als aṅka bezeichnet.

[1]) Vgl. Jackson, American Journal of Philology, 19, S. 242f., und unten § 119.

PRAHASANA.

§ 25. Das prahasana, der Schwank (Bh. 18. 146f.; Daś. 3. 49f.: SD. 6. 264f.) ist gewiß auch der alten Volksbühne entnommen. Den Inhalt entnimmt der Dichter dem täglichen Leben, wobei allerlei Trug, Wortstreit und Uneinigkeit zwischen Schelmen und nichtswürdigen Personen eine Hauptrolle spielen. Von den vṛttis sind die kaiśikī und die ārabhaṭī ausgeschlossen, und von den Fugen kommen bloß die erste (mukha) und die letzte (nirvahaṇa) vor (Bh. 19. 45). Die Hauptstimmung ist die komische (hāsya). Die verschiedenen lāsyāṅga und vīthyaṅga können eingefügt werden.

Es gibt zwei Arten, das reine (śuddha) und das gemischte (saṃkīrṇa). Im śuddha treten Sektierer, Brahmanen und allerlei niedrigstehende Personen auf, jeder seine besondere Sprache sprechend oder seinem besonderen Berufe obliegend. Im saṃkīrṇa treten Hetären, Sklaven, Eunuchen, Lebemänner (viṭa) und Schelme (dhūrta) auf. Nach Daś. ist das prahasana saṃkīrṇa, wenn es die vīthyaṅga enthält. Daś. und SD. kennen noch eine dritte Art, das entstellte (vikṛta), wo Eunuchen, Kämmerer usw. in Tracht und Rede als Liebhaber auftreten.

Nach SD. soll das prahasana bloß einen Akt ohne viṣkambhakas und praveśakas haben, im saṃkīrṇa sollen aber auch zwei Akte vorkommen können. Kandarpakeli sei ein Beispiel des śuddha, Dhūrtacarita und Laṭakamelaka solche des saṃkīrṇa. Vgl. unten § 118.

BHĀṆA.

§ 26. Einen volkstümlichen Ursprung hat auch der bhāṇa (Bh. 18. 152f., 19. 45; Daś. 3. 44f.; SD. 6. 227f.). Der Inhalt ist frei erfunden, die vṛtti ist vorwiegend die bhāratī, jedenfalls ist die kaiśikī ausgeschlossen (Bh. 18. 8f.), und von den Fugen kommen bloß die erste (mukha) und die letzte (nirvahaṇa) vor. Die leitenden Stimmungen (rasa) sind die heroische (vīra) und die erotische (śṛṅgāra), welche durch die Schilderung von Heldentaten und Liebesglück hervorgerufen werden. Das Ganze wird von einem einzigen Schauspieler gespielt, der als Lebemann (viṭa), und zwar als der Hauptviṭa der Stadt auftritt. Dabei schildert er teils seine eigenen Erlebnisse, teils diejenigen anderer, wobei er ākāśabhāṣita, Sprechen in die Luft (ākāśe) verwendet, d. h. er stellt sich an, als sähe und hörte er andere handeln und reden und fragt: was sagst du? wonach er die fingierte Antwort selbst wiederholt. Dabei soll er die geeigneten Gesten machen. Es ist klar, daß sich der bhāṇa aus der Pantomime oder dem mimischen

Tanz[1]) entwickelt hat, und so erklärt es sich, daß die lāsyāṅga in demselben Verwendung finden.

Er soll bloß einen Akt enthalten und nach dem Caitanyacandrodaya (S. 47) wird die nāndī in dem Ankleideraum (nepathye) gesungen. Als Beispiel nennt SD. den bhāṇa Līlāmadhukara.

[1]) Vgl. Daś. zu 1. 8.

VĪTHĪ.

§ 27. Ähnlicher Art war auch die gleichfalls einaktige vīthī (Bh. 18. 156 f.; Daś. 3. 62 f.; SD. 6. 253 f.). Der Name bedeutet unter anderem auch "Kranz", und er erklärt sich nach SD. dadurch, daß die verschiedenen Stimmungen (rasa) wie zu einem Kranze zusammengestellt werden. In der vīthī sind die in § 13 erwähnten Bestandteile (vīthyaṅga) am Platze. Die vṛtti ist nach Daś., SD. und PR. (3. 50 f.) die kaiśikī, während diese nach Bh. 18. 8 f. ausgeschlossen ist. Bloß die erste (mukha) und die letzte (nirvahaṇa) Fuge kommen vor, dagegen alle arthaprakṛtis. Die wichtigste Stimmung ist die erotische (śṛṅgāra), die anderen werden aber auch angedeutet. Die vīthī wird von zwei Schauspielern gespielt. SD. bemerkt aber, daß nach der Ansicht eines Unbenannten auch drei auftreten können, ein Hochstehender (uttama), einer mittleren Ranges (madhyama) und ein Niedrigstehender (adhama). Der Kommentar zum Mālatīmādhava, ed. Bhandarkar[2], S. 81 f., schreibt diese Ansicht dem Bharata zu. Das dort gegebene Zitat läßt sich aber in der Ausgabe nicht nachweisen, und nach SD. handelt es sich wohl um eine andere Autorität. Auf alle Fälle soll viel Unterhaltung mit fingierten Personen (ākāśabhāṣita) vorkommen.

Als Beispiel nennt SD. eine Mālavikā, die von Kālidāsa's Mālavikāgnimitra verschieden sein muß. Der erste Akt des Mālatīmādhava wird bakulavīthī genannt, weil in demselben ein bakula-Kranz eine Rolle spielt, ist aber keine vīthī.

DIE UPARŪPAKAS.

§ 28. Das Sāhityadarpaṇa beschreibt noch achtzehn andere Arten von Schauspielen, die es als Unterarten (uparūpaka) bezeichnet. Das heißt aber nur, daß die späteren Dramen, die nicht zu den Beschreibungen des Bharata stimmten, als eigene neue Arten behandelt und systematisiert wurden. An Bharata's Begriffsbestimmung durfte eben nicht gerüttelt werden. Mit der einzigen Ausnahme der sogenannten nāṭikā haben aber diese Unterarten in der Literatur des Kunstdramas anscheinend keine große Rolle gespielt. Durchgehends handelt es sich nur um kleinere Abweichungen von den hergebrachten Arten oder um verschiedene Arten von Ballett oder Pantomime, wobei es aber wahrscheinlich ist, daß einige von ihnen alte Wurzeln in der Volksbühne hatten.

NĀṬIKĀ.

§ 29. Schon Bharata erwähnt, allerdings an einer Stelle, die wahrscheinlich später interpoliert ist, eine Art von Schauspiel, die er nāṭī nennt, die aber von den späteren als nāṭikā bezeichnet wird (Bh. 18. 106 f.; Daś. 3. 39 f.; SD. 6. 269 f.). Sie wird als eine Mischform des nāṭaka und des prakaraṇa beschrieben. Der Inhalt ist nach Bharata bald der Überlieferung entnommen, bald vom Dichter erfunden, während nach den anderen das letztere immer der Fall ist. Die vṛtti ist die kaiśikī, und unter den Fugen

ist der vimarśa wenig hervortretend. Die Hauptstimmung ist die erotische (śṛṅgāra).

Der Held ist der Überlieferung entnommen und ist ein König. Die Heldin ist eine Prinzessin, die sich im Harem befindet und sich gern mit Musik und Tanz beschäftigt. Der Held fürchtet sich vor der Königin, deren Eifersucht immer wieder hervortritt, die aber schließlich ihre Zustimmung zu der Vereinigung des Königs mit der Heldin gibt.

Die Zahl der Akte ist vier oder nach Daś. 3. 40 auch drei, zwei oder eins, und das Drama wird nach der Heldin genannt.

Die nāṭikā ist augenscheinlich nichts weiter als eine Abart des nāṭaka, wie auch die Benennung zeigt. In Wirklichkeit liegt zwischen einem nāṭaka wie dem Mālavikāgnimitra und einer nāṭikā wie der Ratnāvalī kein Wesensunterschied vor. Die nāṭikā wurde aber als eigene Unterart aufgeführt, weil Bharata gelehrt hatte, daß ein nāṭaka wenigstens fünf Akte haben muß (vgl. oben § 18). Wie bei der Bezeichnung nāṭaka können wir auch hier nachweisen, daß die ursprünglichere Bedeutung des Wortes bisweilen durchblickt. Im Bālarāmāyaṇa 7. 79 heißt z. B. nāṭikā einfach "Gaukelspiel".

TROṬAKA.

§ 30. Das troṭaka (SD. 6. 273) hat fünf, sieben, acht oder neun Akte, handelt von Göttern und Menschen, und in jedem Akte soll der vidūṣaka auftreten. Als Beispiele werden ein siebenaktiges Stambhitarambha und das fünfaktige Vikramorvaśīya genannt, von denen bloß das letztere auf uns gekommen ist. Es wird aber nur in der Bengali-Rezension ein troṭaka, sonst einfach ein nāṭaka genannt. In der Bengali-Rezension kommen eine Reihe von Apabhraṃśaversen mit dazugehörendem Tanz vor, in dem Akte, wo der König im Wahnsinn umherirrt. Nun heißt das zehnte aṅga des garbhasaṃdhi *toṭaka* oder *troṭaka* (Bh. 19. 82; Daś. 1. 37; SD. 6. 99), und dieses Wort bezeichnet hier "verworrene, erregte Rede", und endlich hören wir von einem *troṭaka* genannten lokalen Tanz [1]). Es ist wohl demnach anzunehmen, daß die späteren Theoretiker solche nāṭakas, in welchen dieser Tanz, oder das zehnte aṅga des garbha vorkamen, als eine eigene Gattung unter dem Namen troṭaka oder toṭaka aussonderten, und daß es sich somit bloß um eine gelehrte Künstelei handelt.

[1]) Vgl. Tagore bei Lévi II, S. 5.

GOṢṬHĪ.

§ 31. Die goṣṭhī (SD. 6. 274 f.) ist ein Einakter, in welchem neun oder zehn ordinäre Leute und daneben fünf oder sechs Frauen auftreten. Die vṛtti ist die kaiśikī, und unter den Fugen sind der garbha und der vimarśa ausgeschlossen, während die Hauptstimmung die sinnliche Liebe (kāmaśṛṅgāra) ist. Als Beispiel wird die Raivatamadanikā genannt, und dieses Stück, das wir sonst nicht kennen, hat sich wahrscheinlich als goṣṭhī "Unterhaltung" bezeichnet, weshalb sich die Theoretiker verpflichtet fühlten, eine neue dramatische Gattung aufzustellen.

SAṬṬAKA.

§ 32. Das saṭṭaka (SD. 6. 276) ist nichts weiter als eine ganz im Prakrit geschriebene nāṭikā, ohne viṣkambhakas und praveśakas, in welcher die Akte nicht aṅka, sondern javanikāntara genannt werden. Saṭṭaka ist nun wie troṭaka eine bestimmte Tanzart, und ihre Verwendung in diesen

Schauspielen gab wahrscheinlich die Veranlassung dazu, sie als eigene Unterart auszuscheiden. Als Beispiel wird die Karpūramañjarī des Rājaśekhara genannt.

NĀṬYARĀSAKA.

§ 33. Das nāṭyarāsaka (SD. 6. 277 f.) ist gleichfalls ein Einakter mit wechselndem Takt und Rhythmus (bahutālalayasthiti). Der Held ist erhaben (udātta) und der pīṭhamarda tritt als upanāyaka auf. Die Heldin ist eine vāsakasajjā, d. h. eine solche, welche geschmückt im Zimmer des Geliebten harrt. Die Hauptstimmung ist die komische (hāsya), wozu sich die erotische (śṛṅgāra) gesellt. Die verschiedenen lāsyāṅgas finden Verwendung. Von den Fugen kommen mukha und nirvahaṇa oder mukha, garbha, vimarśa und nirvahaṇa vor. Als Beispiel der ersteren Art nennt SD. eine Narmavatī, und als solches der letzteren eine Vilāsavatī. Soweit wir urteilen können, handelt es sich um eine Art von Ballett und Pantomime.

PRASTHĀNA.

§ 34. Das prasthāna oder prasthānaka (SD. 6. 280 f.) hat zwei Akte. Held und Heldin sind Sklaven, und daneben kommt ein upanāyaka aus niedriger Kaste vor. Allerlei Rhythmen, Takte und Belustigungen kommen vor, und die bhāratī und die kaiśikī vṛtti finden Verwendung. Viel Trinken führt zur Lösung des Knotens. Als Beispiel wird ein Śṛṅgāratilaka genannt.

Es ist dies deutlich dieselbe Gattung, welche Tagore[1]) prākaṣikā nennt. Der Avaloka zu Daś. 1. 8 sagt, daß prasthāna eine Art mimischer Tanz (nṛtyabheda) und durchweg dem bhāṇa vergleichbar sei, und dies wird wohl richtig sein.

[1]) The principal eight Rasas, S. 12, nach Lévi II, S. 30.

ULLĀPYA.

§ 35. Das ullāpya (SD. 6. 282 f.) ist wiederum ein Einakter. Der Inhalt ist der Göttersage entnommen, und der Held eine erhabene (udātta) Persönlichkeit. Die verschiedenen Elemente des unten in § 41 zu besprechenden śilpaka werden eingefügt. Die Stimmungen sind hāsya, śṛṅgāra und karuṇa. Das ullāpya ist voll von Kämpfen, und asragīta, d. h. Wechselgesang hinter der Bühne mit Bezugnahme auf den Inhalt spielt eine Rolle. Nach anderen soll es vier Helden und drei Akte geben. Ein Devīmahādeva, d. h. eine Episode aus der Śiva-Legende, wird als Beispiel genannt.

KĀVYA.

§ 36. Das kāvya (SD. 6. 284 f.) hat auch einen Akt und ist voll von Komik (hāsya). Die ungestüme Weise (ārabhaṭī vṛtti) ist ausgeschlossen. Verschiedene Arten von Gesang, wie khaṇḍamātrā, dvipadikā und bhagnatāla werden vorgeschrieben. Eine Hetäre, die aber nur dem Aussehen nach taugt, tritt auf, und es ist viel von Liebe die Rede. Die Heldin ist eine erhabene (udāttā) Dame, und von den Fugen kommen mukha, pratimukha und nirvahaṇa vor. Ein Yādavābhyudaya wird als Beispiel genannt. Nach dem Avaloka zu Daś. 1. 8 ist das kāvya eine Art mimischer Tanz, und in Wirklichkeit handelt es sich wohl um ein Sing- und Tanzspiel.

PREṄKHAṆA.

§ 37. Auch das preṅkhaṇa (SD. 6. 286 f.) hat einen Akt. Der Held ist eine Person niedrigen Standes, und das Stück ist voll von Kämpfen und zornigen Worten. Es gibt keine viṣkambhakas oder praveśakas, der sūtradhāra tritt nicht auf, und nāndī und prarocanā werden hinter dem Vorhang (nepathye) gesungen. Alle vṛttis sind möglich. Ein Balivadha wird als Beispiel gegeben.

RĀSAKA.

§ 38. Auch das rāsaka (SD. 6. 288 f.) ist ein Einakter, in welchem fünf Personen auftreten sollen. Der Held ist ein Narr, der als eine erhabene (udātta) Persönlichkeit auftritt, wobei er und die anderen sich gegenseitig überbieten. Die vīthyaṅgas finden Verwendung, die bhāratī und die ārabhaṭī vṛtti sind gestattet, und von den Fugen kommen mukha und nirvahaṇa, und nach anderen auch pratimukha vor. Die nāndī ist doppeldeutig. Die Sprache ist vorwiegend Dialekt (bhāṣā und vibhāṣā). Ein Menakāhita wird als Beispiel genannt. Da der Avaloka zu Daś. 1. 8 das rāsaka als eine Art von nṛtya, die dem bhāṇa nahe komme, nennt, handelt es sich wohl um ein Sing- und Tanzstück.

SAṂLĀPAKA.

§ 39. Das saṃlāpaka (SD. 6. 291 f.) hat einen, drei oder vier Akte. Der Held ist ein Sektierer, und Stadtbelagerung, Betrug, Kampf und Verwirrung bilden den Inhalt. Die vṛttis bhāratī und kaiśikī und die Stimmungen śṛṅgāra und karuṇa sind ausgeschlossen. Ein Māyākapālika wird als Beispiel genannt.

ŚRĪGADITA.

§ 40. Das śrīgadita (SD. 6. 293 f.) hat einen Akt, der Inhalt und der Held sind der Überlieferung entnommen, und die Heldin ist auch bekannt (prasiddhā). Die bhāratī vṛtti und die Fugen mukha, pratimukha und nirvahaṇa werden vorgeschrieben. Der Name śrīgadita solle daher kommen, daß das Wort śrī häufig vorkommt, oder daß die Göttin Śrī singend und rezitierend auftritt. Ein Krīḍārasātala wird als Beispiel genannt.

Nach dem Avaloka zu Daś. 1. 8 ist śrīgadita eine Art von mimischem Tanz (nṛtya) und steht dem bhāṇa nahe. Das einzige bekannte śrīgadita, das Subhadrāharaṇa, ist ein gewöhnliches Drama mit einer Strophe erzählenden Inhalts.

ŚILPAKA.

§ 41. Das śilpaka (SD. 6. 296 f.) hat vier Akte, in welchen alle vṛttis gestattet und die quietistische (śānta) und komische (hāsya) Stimmung ausgeschlossen sind. Der Held ist ein Brahmane, neben welchem ein upanāyaka niedrigen Standes steht. Schilderungen von Leichenplätzen (śmaśāna) und dergleichen kommen vor. 27 Bestandteile (aṅga) werden genannt: Begierde (*āśaṃsā*), Überlegung (*tarka*), Zweifel (*saṃdeha*), Schmerz (*tāpa*), Aufregung (*udvega*), Hingebung (*prasakti*), Anstrengung (*prayatna*), Andeutung der Absicht (*grathana*, vgl. SD. 6. 110), Sehnsucht (*utkaṇṭhā*), Verstellung (*avahitthā*), Innewerdung des Sinnes (*pratipatti*), Koketterie, (*vilāsa*), Trägheit (*ālasya*), Tränen (*bāṣpa*), Freude (*harṣa*), Zuversicht (*āśvāsa*), oder als Variante Unanständigkeit (*aślīla*), Betörtheit (*mūḍhatā*)

Suchen nach Mitteln (*sādhanānugama*), Seufzer (*ucchvāsa*), Verwunderung (*vismaya*), Erlangung (*prāpti*), Gewinn (*lābha*), Vergessen (*vismṛti*), Zornigkeit (*sampheṭa*, vgl. SD. 6. 102), Geschicklichkeit (*vaiśāradya*), Aufwachen oder Verständnis (*prabodhana*) und Staunen (*camatkṛti*). Als Beispiel wird ein Kanakāvatīmādhava genannt. Vielleicht handelt es sich um eine Art Pantomime. Vgl. die Definition von *śilpa* unter § 53.

VILĀSIKĀ.

§ 42. Die vilāsikā (SD. 6. 301 f.) hat einen Akt, die Fugen mukha, pratimukha und nirvahaṇa, und vorwiegend erotische Stimmung, und die zehn lāsyāṅga werden verwendet. Es ist wenig Handlung, aber viel Ausstattung darin. Der Held ist eine niedrigstehende Person, und ein vidūṣaka, ein viṭa und ein pīṭhamarda treten auf. Nach anderen heißt diese Gattung *lāsikā*, während wiederum andere sie für eine Art durmallikā halten. Kein Beispiel wird gegeben.'

DURMALLIKĀ.

§ 43. Die durmallikā (SD. 6. 303 f.) hat vier Akte und alle Fugen mit Ausnahme des garbha, während die gebräuchlichen vṛittis die kaiśikī und die bhāratī sind. Der Held ist eine niedrigstehende Person, und sonst treten allerlei Städter auf. Der erste Akt dauert drei nāli (je 24 Minuten), und der viṭa tritt auf; der zweite, in welchem der vidūṣaka auftritt, fünf, der dritte sechs, mit Auftreten des pīṭhamarda, und der vierte, in welchem die Städter spielen, zehn. Beispiel: die Bindumatī.

PRAKARAṆIKĀ.

§ 44. Die prakaraṇikā (SD. 6. 306) ist einfach eine nāṭikā mit Held und Heldin aus dem Stande der sārthavāhas. Nach der zweifellos richtigen Erklärung des Avaloka zu Daś. 3. 39 beruht die Aufstellung dieser Unterart auf einer mißverstandenen Deutung von Bh. 18. 106, wo die nāṭikā definiert wird.

HALLĪŚA.

§ 45. Der hallīśa (SD. 6. 307) hat einen Akt mit der kaiśikī vṛtti, und die erste und die letzte Fuge. Ein Mann und sieben, acht oder zehn Frauen treten auf; die Diktion ist erhaben, und es wird viel musiziert und getanzt. Ein Keliraivataka wird als Beispiel genannt.

BHĀṆIKĀ.

§ 46. Die bhāṇikā (SD. 6. 308 f.) endlich hat einen Akt, mit feiner Ausstattung und der kaiśikī und der bhāratī vṛtti. Die erste und die letzte Fuge kommen vor. Der Held ist unbedeutend (manda), die Heldin erhaben (udāttā). Es werden sieben Elemente erwähnt: gelegentliche Erwähnung des Zieles (*upanyāsa*), Entmutigung (*vinyāsa*), Beseitigung von Irrtum (*vibodha*), falsche Erklärung (*sādhvasa*), zornige Vorwürfe (*samarpaṇa*), Anführung eines Beispieles (*nivṛtti*), Erlangung des Zieles (*saṃhāra*). Als Beispiel wird eine Kāmadattā genannt. Nach dem Avaloka zu Daś. 1. 8 handelt es sich um eine dem bhāṇa nahe kommende Art von mimischem Tanz (*nṛtya*).

§ 47. Die späteren Theoretiker, wie Sourindro Mohun Tagore [1], kennen noch mehr Unterarten, Ballette, Pantomimen, Vorzeigung von

Bildern, lebende Bilder, usw., die wir noch weniger als einige der uparūpakas als wirkliche Schauspiele ansehen können. Ihre Aufstellung zeigt aber, wie noch in ganz moderner Zeit die ursprüngliche Auffassung des nāṭaka als eines Tanzstückes oder einer rein bildlichen Nachahmung der Vorgänge des Lebens lebendig geblieben ist.

[1]) Vgl. Lévi, S. 150f.

ENTSTEHUNG DES INDISCHEN DRAMAS.

DIE INDISCHE TRADITION.

§ 48. Die indische Tradition, wie sie in Bharata's Nāṭyaśāstra überliefert ist, führt die Entstehung des indischen Dramas auf den Gott Brahman zurück. Die Götter ersuchten ihn, etwas zum Spielen (*krīḍanīyaka*) hervorzubringen, was gesehen und auch gehört werden könnte, einen fünften Veda, der für alle Kasten (*sārvavarṇika*) sein könnte. Er nahm die Rezitation (*pāṭhya*) aus dem Ṛgveda, den Gesang (*gīta*) aus dem Sāmaveda, die theatralische Vorführungskunst (*abhinaya*) aus dem Yajurveda und die Stimmungen (*rasa*) aus dem Atharvaveda und forderte Bharata auf, den so entstandenen neuen Veda den Menschen zu verkünden und dessen Lehrsätze bei dem Bannerfest (*dhvajamaha*) des Indra in Anwendung zu bringen. Darüber wurden die Asuras empört, weshalb Indra das Banner nahm und mit der Stange auf sie losschlug. Deshalb heißt sein Banner *jarjara*, und es wird als Zeichen des Schutzes Indra's bei allen Bühnenvorstellungen aufgestellt (Bh. 1. 8f.).

Das erste Drama, das Bharata (4. 2f.) erwähnt, war der samavakāra Amṛtamanthana, der vor Śiva auf dem Himālaya aufgeführt wurde. Dann folgte der ḍima Tripuradāha. Bei dieser Gelegenheit führte Śiva den Tanz tāṇḍava auf der Bühne ein.

Haraprasād Śāstrin[1]) hat aus dieser Tradition den Schluß gezogen, daß der Ursprung des indischen Dramas mit der Aufstellung der Flaggenstange Indra's in Verbindung stehe, und diese vergleicht er mit dem Maibaum (maypole), der als ein Symbol des frischkeimenden Lebens am Ende des Winters vom Walde geholt werde. In Indien aber komme das entsprechende Fest am Ende der Regenzeit, und das ganze sei zu einer Gedenkfeier über Indra's Besiegung der Asuras, d. h. der Wolken, umgedeutet worden. Daran habe sich allerlei Lustbarkeit angeschlossen, und diese habe sich weiter zu dem Drama der indischen Ebene und den Maskenfesten Nepals entwickelt. In Nepal sei noch heute die Indrayātrā die wichtigste Zeremonie, bei welcher Indrabilder mit ausgestreckten Händen, aber ohne das Banner aufgestellt werden.

[1]) The origin of Indian drama. J&PASB. 5, S. 351f.

DRAMA UND VEGETATIONSDÄMON.

§ 49. Eine ähnliche Theorie hat kürzlich auch A. Berriedale Keith[1]) entwickelt. Er nimmt seinen Ausgangspunkt von einer unten (§ 54) zu besprechenden Stelle des Mahābhāṣya, die nach der bisher allgemeinen Ansicht die älteste Erwähnung eines wirklichen Dramas enthalten soll. Die Anhänger des Kṛṣṇa und die des Kaṃsa sollen, die einen rot, die anderen schwarz bemalt, miteinander gekämpft haben, bis Kṛṣṇa den Kaṃsa erschlägt. Dabei handelt es sich nach Keith um volkstümliche

Darstellungen des Kampfes zwischen Winter und Sommer. Das primitive Ritual, das die Tötung des Winterdämons darstelle, sei die Quelle gewesen. Dieses Ritual spiele in der ṛgvedischen Zeit keine große Rolle, und so erkläre es sich, daß das indische Drama so spät entstanden sei. Wahrscheinlich habe es sich außerhalb des Kreises der Brahmanen entwickelt, wobei zu beachten sei, daß die ganze dramatische Terminologie prakritisch und nicht sanskritisch ist. Auch die sogenannten yātrās haben einen volkstümlichen Ursprung.

[1]) The Vedic Akhyana and the Indian Drama. JRAS. 1911, S. 979 f.; The Origin of Tragedy and the Ākhyāna, JRAS. 1912, S. 411 f.; The Origin of the Indian Drama, ZDMG. 64, S. 534 f.

DRAMA UND TOTENKULT.

§ 50. Andererseits hat William Ridgeway[1]) unter Heranziehung eines umfassenden Materials aus der Volksbühne des heutigen Indiens und in Anknüpfung an die von Keith verwertete Mahābhāṣyastelle zu zeigen versucht, daß das indische Drama aus Vorstellungen zu Ehren Verstorbener entstanden sei. Zwischen Keith und Ridgeway hat sich eine recht erregte Auseinandersetzung entsponnen[2]). Da sie aber beide die Mahābhāṣyastelle, auf die sie ihre Beweisführung in erster Linie stützen, vollständig mißverstanden haben, brauchen wir uns hier mit ihren Theorien, die wohl für die Ethnologie größeres Interesse haben als für die indische Altertumskunde, nicht näher zu beschäftigen.

[1]) The Origin of Tragedy with special reference to the Greek tragedians. Cambridge 1910; Drama and dramatic dances of non European races, in special reference to the origin of Greek tragedy. Cambridge 1915. [2]) Vgl. Keith JRAS. 1916, S. 335 f.; 1917, S. 140 f.; Ridgeway, JRAS. 1916, S. 821 f.; 1917, S. 143 f.

VERMUTETE VEDISCHE VORSTUFEN.

§ 51. Der Ṛgveda enthält eine Reihe von Liedern, welche beim Opfer keine Verwendung fanden, und die auch nicht Preislieder der gewöhnlichen Art sind, sondern einen episch-mythischen Inhalt und bisweilen dialogische Form haben. Man hat in diesen Liedern, die man verschiedentlich als *ākhyāna-*, *itihāsa-* oder *saṃvāda-*Hymnen bezeichnet hat, Bruchstücke einer alten erzählenden Dichtung gesehen, die aus einer Mischung von Prosa und Versen bestand, wobei nur die Verse fixiert waren, und man hat diese Art von Dichtung in die indogermanische Zeit zurückverfolgen wollen[1]).

In Anlehnung an Max Müller[2]) hat Lévi[3]) in ihnen die ersten Spuren des indischen Dramas gesehen. Ihm schloß sich Pischel[4]) an und erklärte den Wechsel zwischen Prosa und Versen in dem indischen Drama als eine Erbschaft aus dieser alten Dichtung.

Auch Hertel[5]) sucht das indische Drama direkt an den Ṛgveda anzuknüpfen. Nach ihm wurden die vedischen Lieder immer gesungen, und die dialogischen Lieder können nicht von einem Sänger vorgetragen worden sein, da die Singstimme nicht imstande sei, die Unterschiede der Sprechstimme wiederzugeben. Die dialogischen Lieder seien somit dramatisch angelegte und dramatisch ausgeführte Dialoge und folglich dramatische Ansätze, mit denen ein Werk wie das Gītagovinda Vergleichungspunkte darbiete. Hertel sucht weiter in einigen Fällen Ansätze einer Akteinteilung nachzuweisen, und in dem Suparṇādhyāya sieht er geradezu ein altes indisches Mysterium[6]). Dieses alte vedische Drama habe sich

sodann weiter entwickelt, und in den volkstümlichen yātrās könne der alte Typus noch nachgewiesen werden. In diesen und in anderen Volksschauspielen sieht er dann mit Lévi Zwischenglieder, welche die vedischen Dialoge mit dem klassischen Drama verbinden.

L. v. Schröder[7]) sieht durchgehends in den saṃvāda-Hymnen alte Mysterien und sucht diese Auffassung auf breiter ethnologischer Basis zu begründen. Er erinnert an den nahen Zusammenhang zwischen Musik, Tanz und Drama bei vielen Völkern, und glaubt auf das Vorhandensein eines alten Mysteriums schon in der indogermanischen Urzeit schließen zu können. Einige Götter werden im Ṛgveda als Tänzer bezeichnet, und das erkläre sich dadurch, daß man sie, d. h. die sie darstellenden Priester in den Mysterien tanzend gesehen hätte. Es handele sich somit in den saṃvāda-Hymnen und in einigen monologischen Liedern um alte kultische Dramen derselben Art, wie wir sie bei vielen Naturvölkern und Halbkulturvölkern, insbesondere bei den Mexikanern vorfinden. Daß die Verfasser der alten Ritualtexte nichts von phallischen Tänzen, die sonst überall, in Griechenland wie in Mexiko, auf das engste mit der Entstehung des Dramas zusammenhängen, wissen, erkläre sich daraus, daß die priesterlichen Sänger und Verfasser keine erotischen Götter und Dämonen duldeten. Andererseits seien die Gandharven und Apsarasen, welche die Tradition mit der Entstehung des Dramas verknüpfen, ursprünglich phallische und erotische Gottheiten. Das alte indische kultische Drama sei aber das Ende und nicht der Anfang der Entwickelung, und die späteren yātrās seien eine parallele Erscheinung, die sich an den Kult des Kṛṣṇa-Viṣṇu und des Rudra-Śiva anschließe.

Eine Zwischenstellung nimmt Winternitz[8]) ein, indem er in einigen saṃvāda-Hymnen alte erzählende ākhyāna-Lieder, in anderen aber eher kultische Dramen sieht. Auch im Ritual seien ja dramatische Ansätze nachweisbar. Alle diese Keime seien aber sehr weit von dem klassischen Drama entfernt.

Endlich hat Geldner, der früher der ākhyāna-Theorie huldigte, später[9]) die betreffenden Lieder als Balladen erklärt.

Die Annahme, daß diese Lieder einen dramatischen Charakter hatten, hat somit keine allgemeine Zustimmung gefunden, und in Wirklichkeit liegt nichts vor, was sie beweisen könnte. Die ganze Beweisführung ist rein subjektive Konstruktion, und der Haupteinwand, der meiner Ansicht nach entscheidend ist, ist der, daß die indische Überlieferung absolut nichts von solchen kultischen Dramen in der ältesten Zeit weiß, und daß die Theorie zur Erklärung des Ursprungs des indischen Dramas nicht notwendig ist.

[1]) Vgl. namentlich Windisch, Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gera 1878, S. 28 f.; Oldenberg, Das altindische Ākhyāna. ZDMG. 37, S. 54 f.; Ākhyāna-Hymnen im Rigveda. ZDMG. 39, S. 52 f.; GgA. 1909, S. 66 f.; NGGW. 1911, S. 441 f.; Geldner, Vedische Studien 1, S. 284 f.; Sieg, Die Sagenstoffe des Ṛgveda und die indische Itihâsatradition. 1. Stuttgart 1902. [2]) Rig-Veda-Sanhita translated and explained. Vol. 1, London 1869, S. 172 f., wiederholt Sacred Books of the East, 32, S. 183. [3]) S. 301 f. [4]) GgA. 1891, S. 354 f.; Pupp., S. 14 f. [5]) Der Ursprung des indischen Dramas und Epos. WZKM. 18, S. 59 f., 137 f. [6]) Der Suparṇādhyāya, ein vedisches Mysterium. WZKM. 23, S. 273 f., 24, S. 117 f.; vgl. E. Müller-Heß, Die Entstehung des indischen Dramas. Rektoratsrede. Bern 1916. [7]) Mysterium und Mimus im Rigveda. Leipzig 1908. [8]) Dialog, Ākhyāna und Drama in der indischen Literatur. WZKM. 23, S. 102 f. [9]) Die indische Balladendichtung. Marburg 1913. Aus der Festschrift der Universität Marburg für die Philologenversammlung 1913.

GRIECHISCHE HYPOTHESEN.

§ 52. Einige Forscher haben einen ganz anderen Weg eingeschlagen und versucht, die Entstehung des indischen Dramas auf den Einfluß des griechischen zurückzuführen. So zuerst Weber[1]), der sich aber allmählich immer vorsichtiger ausdrückte und schließlich dem griechischen Drama nur einen gewissen Einfluß zuschrieb. Dann folgten E. Brandes[2]) und E. Windisch[3]), der die ausführlichste Begründung gegeben hat, zu welcher V. Smith[4]) nichts Wesentliches hinzugefügt hat. Gegen Windisch erhoben sofort am Orientalisten-Kongreß Pischel und Jacobi Einspruch, und namentlich ist Pischel der griechischen Hypothese wiederholt mit großer Entschiedenheit entgegengetreten. Die verschiedenen von Windisch angeführten Gründe hat sodann Lévi[5]) im einzelnen untersucht und gezeigt, daß sie alle eine andere Erklärung zulassen.

Windisch stützte sich bei seiner Beweisführung vornehmlich auf die Mṛcchakaṭikā, die er für das älteste indische Drama hielt. Dabei war es natürlich ausgeschlossen, die griechische Tragödie oder die ältere Komödie zum Vergleich heranzuziehen. Dagegen glaubte Windisch große Ähnlichkeit zwischen der Mṛcchakaṭikā und der neueren attischen Komödie nachweisen zu können, und er erinnerte daran, daß Alexander zahlreiche Künstler auf seinem Zuge mitbrachte, und an das Vorhandensein griechischer Fürsten in den indischen Grenzländern, von denen man wohl annehmen könne, daß sie ein griechisches Theater unterhielten. Diese letztere Möglichkeit liegt natürlich vor, ebenso wie die eines Einflusses von Alexandria aus. Da wir aber garnichts wissen, was darauf hindeutet, würde die griechische Hypothese nur wahrscheinlich werden, falls sie zur Erklärung des indischen Dramas notwendig wäre, was keineswegs der Fall ist.

Die Gründe, welche für die griechische Hypothese angeführt werden, wie die Akteinteilung, das Abtreten aller Auftretenden am Ende des Aktes, die Zerlegung desselben in verschiedene Auftritte, die verschiedenen Arten zu sprechen (laut, beiseite, für sich usw.), die gelegentliche Verwendung eines Erkennungszeichens[6]), die stehenden Charaktere und das Vorhandensein eines Prologs usw. sind alle rein äußerlicher Art, sind eine natürliche Entwicklung in jedem Drama und lassen sich alle, wie wir zum Teil schon gesehen haben, und wie Lévi im einzelnen nachgewiesen hat, aus rein indischen Voraussetzungen befriedigend erklären.

Und andererseits, die ganze Entwickelung der Fabel, die Schürzung des Knotens und überhaupt der ganze Charakter des indischen Dramas sind ganz anderer Art als in dem griechischen. Ja, das indische Drama macht durchgehends auf uns einen wenig dramatischen Eindruck. Die Charakterzeichnung ist schwach, indem es sich gewöhnlich mehr um Typen, um Idealbilder als um wirkliche Menschen von Fleisch und Blut handelt. Der Konflikt ist nicht im Charakter der auftretenden Personen begründet, und es gibt keine richtige Steigerung und Auftürmung der Gegensätze. Vielmehr hängt die Schürzung des Knotens häufig von einer äußeren Zufälligkeit, wie etwa von einem Fluche ab, und nur zu häufig müssen wir an eine Bilderserie oder an eine Reihe von epischen Szenen, die lose miteinander verknüpft sind, denken.

Die äußere Form mit dem Wechsel zwischen Sanskrit und mehreren Prakritdialekten ist auch ganz ungriechisch, ja die Verwendung der Sanskritsprache in einer von der Fremde eingeführten Literaturgattung wäre schon an und für sich nicht ganz leicht zu erklären.

Auch das Fehlen der Masken und Kothurne im indischen Theater muß auffallen, und endlich muß man bedenken, daß die Annahme, daß die Mṛcchakaṭikā, auf deren Eigenart sich die griechische Hypothese wesentlich stützt, das älteste indische Drama sei, sich als nicht stichhaltig herausgestellt hat. Wir wissen jetzt, daß das indische Drama schon lange vor der Entstehung der Mṛcchakaṭikā ganz feste Formen angenommen hatte, und die ältesten auf uns gekommenen Dramen sind ganz anderer Art und haben mit den griechischen keine Ähnlichkeit.

Diese Tatsache macht es auch, so viel ich sehe, unmöglich, sich Hermann Reich[7]) anzuschließen, der das Vorbild des indischen Dramas im klassischen Mimus und nicht in der Komödie sieht, indem auch er seine Beweisführung wesentlich auf die Mṛcchakaṭikā stützt. Sonst ist seine Theorie viel wahrscheinlicher als die frühere. Es ist unleugbar, daß der Vorhang des indischen Theaters, der ja teilweise yavanikā, d. h. griechischer Teppich genannt wird, an das siparium der Mimenbühne erinnert, aber erstens ist es nicht sicher, daß die griechische Mimenbühne das siparium kannte, und zweitens wäre es doch recht auffallend, wenn man den Vorhang, und nicht die ganze Bühne oder das Drama selbst griechisch genannt hätte, falls dies letztere von der Fremde eingeführt worden wäre.

Reich macht weiter darauf aufmerksam, daß im klassischen Mimus ebensowenig wie im indischen Theater Masken und Kothurne Verwendung fanden, daß in beiden die Zahl der Schauspieler eine sehr große war, jede Kulissenmalerei fehlte und verschiedene Dialekte gebraucht wurden, und daß einige der stehenden Charaktere eine gewisse Ähnlichkeit miteinander haben, z. B. der μῶκος mit dem vidūṣaka, der ζηλότυπος mit dem śakāra. Wir werden aber sehen, daß mehrere Einzelheiten mit Bestimmtheit darauf hindeuten, daß man in Indien schon zu einer Zeit, als ein griechischer Einfluß ausgeschlossen ist, einen Mimus hatte. Und vor allem, die Hauptgattung des indischen Dramas, das nāṭaka, hat auch mit dem Mimus keine Ähnlichkeit.

Sowohl die Mimus-Hypothese wie die frühere Theorie machen den Fehler, die ältesten dramatischen Erzeugnisse der Inder zu übersehen, und überhaupt könnte die Annahme eines fremden Ursprungs für das indische Theater bloß dann auf Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben, wenn sich dasselbe nicht ungezwungen aus einheimischen Voraussetzungen erklären ließe, da ja die Beweisführung bloß auf Kombination beruht und in der Überlieferung keinen Anhalt finden kann.

Eine Stütze für die griechische Hypothese hat Bloch[8]) in der Einrichtung des von ihm beschriebenen Theaters in der Sītābengā-Höhle zu finden geglaubt, in welcher er eine Nachbildung eines griechischen Theaters sieht. Wie aber Pischel[9]) und Hillebrandt[10]) gezeigt haben, ist die Ähnlichkeit mit einem griechischen Theater sehr gering.

Endlich hat Lindenau[11]) versucht, einen Einfluß des Aristoteles auf die dramatische Theorie der Inder nachzuweisen. Ich bin aber mit Jacobi[12]) der Ansicht, daß der Beweis nicht geliefert worden ist, und überhaupt hat die griechische Hypothese unter den Sanskritisten wenig Zustimmung gefunden[13]).

[1]) Ind. Stud. 2, S. 148; Mâlavikâ und Agnimitra. Berlin 1856, S. xxxvi f.; Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte[2], S. 215. Note 210; Die Griechen in Indien. SBAW. 1890, S. 920. [2]) Lervognen. Et indisk Skuespil. Kjöbenhavn 1870, S. iii f. [3]) Einfl., S. 3 f. [4]) JASB. 58. 1, S. 184 f. [5]) S. 343 f. [6]) Vgl. außer-

Windisch auch G. Colizza, Di riconiscimento nel dramma indiano e nel dramma greco. Roma 1897, wo bloß die Śakuntalā behandelt wird. [7]) Der Mimus. Berlin 1903, I, S. 694f., dem sich Müller-Heß, l. c., S. 17f. im wesentlichen anschließt. [8]) Vgl. oben § 5. [9]) DLZ. 1905, S. 541; Schatt., S. 482f. [10]) Anf., S. 23. [11]) Beiträge zur altindischen Rasalehre, mit besonderer Berücksichtigung des Nāṭyaśāstra des Bharata. Diss. Leipzig 1913; Spuren griechischen Einflusses im Schauspielbuch (Nāṭyaśāstra) des Bharata Muni? Festschrift Windisch, S. 38f.; vgl. Müller-Heß, l. c., S. 15. [12]) DLZ. 1916, S. 657f. [13]) Vgl. namentlich Pischel, zuletzt Schatt., S. 502; Oldenberg, Literatur des alten Indiens, S. 242; Lüders, ZDMG. 58, S. 868 verglichen mit Śaubh. S. 737; Hillebrandt, Anf., S. 23.

ALTE DRAMATISCHE ANSÄTZE.

§ 53. Obgleich wir das Vorhandensein eines wirklichen Dramas in der vorklassischen Zeit nicht nachweisen können, kennen wir aus dem alten Ritual mehrere dramatische Ansätze.

Hierher gehören die Zeremonien bei dem Somahandel, wobei der Käufer als Brahmane, der Verkäufer als Śūdra auftritt. Es entwickelt sich eine lebhafte Rede und Gegenrede, und falls der Verkäufer Schwierigkeiten macht, nimmt ihm der andere den Soma weg, und wenn er sich widersetzen sollte, schlägt er ihn mit Holzscheiten und Lederriemen[1]).

Auch bei der Mahāvrata-Zeremonie[2]) streiten sich ein Ārya und ein Śūdra um ein rundes Fell, der Ārya siegt, und der Śūdra wird mit Schlägen davongejagt. Weiter verfolgen eine Dirne und ein brahmacārin einander mit Scheltworten, und Hillebrandt bemerkt mit Recht, daß die ganze Zeremonie den Charakter eines alten Volksfestes hat.

Ich stimme auch Hillebrandt bei, wenn er in diesen Zeremonien die ersten nachweisbaren Anfänge der dramatischen Kunst im alten Indien sieht. Der Somahandel ist nach ihm "nichts anderes als die Szene eines Volksschauspiels, welches die Gewinnung Somas von den Gandharven behandelt, und der geprellte und mit Schlägen heimgeschickte Śūdra ist der dumme Teufel unserer eigenen Litteratur". Nur glaube ich in diesen Zeremonien nicht die alten Volksspiele, sondern eine Nachahmung derselben im Kultus sehen zu müssen. Sie setzen einen alten, volkstümlichen Mimus voraus. Die kleinen Dramen sind gewiß kultisch, die Prügelszenen stammen aber aus alten Volksbelustigungen, und dasselbe ist sicherlich mit der Dirne und dem brahmacārin der Fall, von welchen ich oben § 10 angenommen habe, daß sie auf dieselbe Quelle zurückgehen wie die Zofe und der vidūṣaka in unseren Dramen.

Wir werden somit zu der Annahme gezwungen, daß halbdramatische Auftritte mit Wechselrede, Schimpfreden und Schlägereien zu den Volksbelustigungen im alten Indien gehörten. Die Hauptsache bei denselben waren aber anscheinend Tanz, Gesang und Musik.

Nach dem Kauśītakibrāhmaṇa 29. 5 besteht die Kunst (*śilpa*) aus Tanz (*nṛtya*), Gesang (*gīta*) und Musik (*vādita*). Ein snātaka, d. h. ein Mann aus den drei oberen Kasten, der seine Lehrzeit mit dem Entlassungsbade beschlossen hat, darf nach Pāraskara 2. 7. 3 *nṛtta, gīta* und *vāditra* nicht ausüben, oder höchstens sich mit *gīta* abgeben. Diese Künste hatten somit ein gewisses Gepräge der Vulgarität.

Daß der Tanz schon in den ältesten Zeiten beliebt war, haben wir schon oben (§ 8) gesehen[3]), und Śatapathabrāhmaṇa 3. 2. 4. 6 besagt, daß die Weiber denjenigen lieben, der tanzt und singt, was andere alte Texte von den Sängern bezeugen[4]). Aber auch die Musik war beliebt[5]).

Tanz, Gesang und Instrumentalmusik werden nun auch als die wichtigsten Bestandteile der Schauspielkunst (*nāṭya*) bezeichnet[6]), und man

schließt unwillkürlich, daß diese sich gerade aus diesen Kunstarten entwickelt haben muß. Dabei ist es bemerkenswert, daß die gewöhnlichen Worte für Schauspieler, Schauspiel und Schauspielkunst, *naṭa*, *nāṭaka* und *nāṭya*, von der Wurzel *nṛt*, tanzen, abgeleitet sind. Grosse hat[7]) das Drama geradezu als eine Entwickelungsform des Tanzes bestimmt: "der Zwiegesang wird zum Drama, sobald er mit mimischen Bewegungen, der mimische Tanz wird zum Drama, sobald er mit Worten begleitet wird".

Es ist weiter zu beachten, daß die Form der genannten technischen Bezeichnungen nicht dem Sanskrit, der Hochsprache der arischen Kultur, sondern der Volkssprache entstammt. Wenn wir damit die oben gegebene Bemerkung Pāraskara's vergleichen, wonach ein snātaka sich nicht mit *nṛtta*, *gīta* und *vāditra* abgeben darf, kommen wir zu dem Ergebnis, daß es sich um volkstümliche, von Volkskünstlern ausgeübte Kunstarten handelt.

Wir wissen aber, daß diese Künste auch bei Opfern und religiösen Festlichkeiten Verwendung fanden. So werden sie im Kātyāyanaśrautasūtra 21. 3. 11 für den pitṛmedha vorgeschrieben[8]), und Tänze wurden beim atirātra und satträyaṇa aufgeführt[9]). Durch diese Heranziehung der volkstümlichen Künstler im Ritual erklärt es sich dann weiter, daß man das Bedürfnis empfand, ihre Kunst in systematischen Lehrbüchern, den sogenannten *naṭasūtra*, zu bearbeiten.

Zu der Annahme, daß die Kunst der *naṭa*, der alten Volksmimen, vornehmlich in Tanz, Gesang und Instrumentalmusik bestand, stimmt nun alles, was wir über sie erfahren. Nicht bloß sieht man sie, sondern man hört sie auch[10]), und sie werden häufig in Verbindung mit Tanz und Gesang, und gelegentlich auch mit süßen Worten erwähnt[11]). Sie traten bei Festversammlungen auf, welche im Pali *samajja*, im Sanskrit *samāja* genannt werden[12]), und wobei allerlei Belustigungen vorkamen, vornehmlich Tanz, Gesang und Musik, daneben aber auch Stockfechten, Ringkampf, allerlei Taschenspielerkünste und wohl auch Kämpfe zwischen Hähnen und anderen Tieren[13]). Der Besuch solcher Versammlungen wurde dem snātaka wie den buddhistischen Mönchen verboten, was für ihre Beliebtheit und auch für ihr hohes Alter spricht. Bisweilen wurden sie auf hohen Bergen abgehalten, und die oben (§ 5) erwähnte Sītābengāhöhle steht wohl mit dieser Sitte in Verbindung, obgleich sie vielleicht wesentlich für eine etwas andere Art von Volksbelustigung berechnet war.

Wir hören auch, daß die naṭas bei solchen Gelegenheiten bisweilen bestimmte Ereignisse besangen und dazu zum Teil selbst den Text dichteten. Und weiter erfahren wir, daß sie gelegentlich gewaltiges Gelächter hervorriefen.

Es kann nach alledem nicht zweifelhaft sein, daß sie wirkliche Mimen waren, obgleich wir uns von ihrer Kunst keine vollständige Vorstellung machen können.

Einige Schlüsse können wir allerdings aus den modernen Volksspielen ziehen. Dabei kommen nicht die großenteils den klassischen Schauspielen nachgebildeten nepalesischen Stücke aus dem 17. Jahrh.[14]) in Betracht, außer insofern als sie zeigen, welche Rolle Tanz, Gesang und Musik noch spielen. Ähnlich liegt die Sache bei einer Reihe anderer neuerer Volksdramen[15]) und bei den sogenannten yātrās, literarisch fortgebildeten und verfeinerten Volksspielen, welche die Göttergeschichte und namentlich die Kṛṣṇa-Legende zum Vorwurf haben[16]). Mehr lernen wir aus den rohen Volksspielen aus Almora, über welche S. v. Oldenburg nach

Minayeffs Nachlaß berichtet hat[17]. Es handelt sich hier um halb improvisierte Schauspiele beim Holifest zur Befriedigung des weiblichen Dämons zvara, wobei Verspottung der verschiedenen Stände und Einrichtungen, namentlich auch der Engländer, eine bedeutende Rolle spielt.

Hillebrandt hat[18] auf eine Reihe von Einzelheiten hingewiesen, welche zeigen, daß jedenfalls eine der Vorstufen des indischen Dramas gerade ein solcher volkstümlicher Mimus gewesen sein muß: das Zwiegespräch zwischen Schauspieldirektor und Schauspielerin im Anfang der indischen Dramen; die Anwendung verschiedener Sprachen; die Mischung von Prosa und Chansons; die Verbindung mit Musik und Tanz; die Einfachheit der Bühne und die Beibehaltung des vidūṣaka. Es sind teilweise dieselben Argumente, welche Reich für seine Theorie anführt. Das hohe Alter der besprochenen indischen Erscheinungen schließt aber die Annahme eines griechischen Ursprungs aus.

Ich bin mit Hillebrandt der Ansicht, daß das indische Drama in gerader Linie auf jene alten Volksstücke zurückgeht. Diese waren aber noch lange keine wirklichen Dramen, und das klassische indische Drama ist auch aus anderen Quellen geflossen.

[1]) Hillebrandt, Vedische Mythologie, 1, S. 69f.; Rituallitteratur, S. 126. [2]) Hillebrandt, Die Sonnenwendfeste im alten Indien. Erlangen 1890, S. 5f.; Rituallitteratur, S. 157. [3]) Vgl. auch Zimmer, Altindisches Leben, S. 287f. [4]) Vgl. Lévi, S. 308; Pischel, GgA. 1891, S. 354f. [5]) Vgl. Zimmer, l. c., S. 289f.; Pischel, Vedische Studien, 1, S. 241f. [6]) Vgl. Pischel, GgA. 1891, S. 354. [7]) Anfänge der Kunst, S. 214f., S. 255. [8]) Vgl. Weber, Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte², S. 215, Note 209. [9]) Vgl. Ludwig, Rigveda, 4, S. 58. [10]) Vgl. Weber, Ind. Stud. 13, S. 487f. [11]) Hillebrandt, Anf., S. 13. [12]) Vgl. Hardy, Ueber den Ursprung des samajja. Album Kern, S. 61f. [13]) Vgl. Thomas, JRAS. 1914, S. 392f. [14]) Vgl. Klatt, De trecentis Cāṇakyae poetae indici sententiis. Halle 1873, S. 1f.; Pischel, Katalog der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, 2, S. 5f.; Aug. Conrady, Das Hariçcandranṛityam. Ein altnepalesisches Tanzspiel. Habilitationsschrift. Leipzig 1891. [15]) Vgl. Lévi, S. 393f. [16]) Vgl. Nisikânta Chattopâdhyâya, Indische Essays. Zürich 1883, S. 1f. [17]) Narodnüja dramatičeskija predstavlenija v prazdnik Choli v Almorě. Sanktpeterburg 1891. [18]) Anf., S. 22f.

EPISCHE VORTRÄGE.

§ 54. Schon in vedischer Zeit wurden bei feierlichen Gelegenheiten, wie beim Pferdeopfer, alte Geschichten und Lieder vorgetragen, und die Rezitatoren, der Priester des Ṛgveda und der des Yajurveda, sprachen dabei häufig in Wechselrede[1]. Diese Sitte hat sich in Indien bis auf den heutigen Tag gehalten, die Vorlesungen und Vorträge epischer Sagen vor Hunderten von aufmerksam lauschenden Zuhörern spielen noch heute eine große Rolle. Aus einer Stelle des Mahābhāṣya zu Pāṇini 3. 1. 26 hat man nun seit Weber[2]) geschlossen, daß diese Sagen früh auch dramatisch vorgeführt wurden, indem die Geschichten von der Tötung des Kaṃsa und der Fesselung des Bali teils von sogenannten śaubhikas leibhaftig dargestellt, teils von sogenannten granthikas wie lebendig vorgeführt wurden, wobei sie sich in verschiedene Parteien geteilt und sich auch die Gesichter verschieden bemalt haben sollen. Diese Stelle hat bis jetzt in der Diskussion über die Entstehung des indischen Dramas einen breiten Raum eingenommen, und man hat in der Mahābhāṣyastelle die erste Erwähnung eines wirklichen indischen Dramas, das dann mit dem Kṛṣṇakult in naher Verbindung gestanden haben müsse, sehen wollen. Alle solche Schlüsse sind aber jetzt hinfällig geworden, nachdem Lüders[3]) gezeigt hat, daß Webers Übersetzung der ganzen Stelle vollständig verfehlt war.

Es handelt sich in derselben um die Frage, ob man in solchen Sätzen wie: Kaṃsaṃ ghātayati, er läßt Kaṃsa töten, d. h. nach Patañjali, er erzählt von der Tötung des Kaṃsa, und Baliṃ bandhayati, er läßt Bali gebunden werden, er erzählt von der Bindung des Bali, das Präsens verwenden darf, da es sich doch um Ereignisse vergangener Zeiten handelt. Das Präsens sei aber am Platze, weil diese Ereignisse von den śaubhikas und granthikas als gegenwärtig dargestellt werden: "Was zunächst diese sogenannten śaubhikas betrifft, so erzählen sie die Tötung eines vor Augen stehenden Kaṃsa und die Fesselung eines vor Augen stehenden Bali". "Inwiefern (ist aber das Präsens in den gegebenen Sätzen richtig, wenn die Geschichte) vor Bildern (erzählt wird?)". "Auch in den Bildern sieht man das Ausholen zum Schlage und das Niedersausen der Hiebe und das Schleifen des Kaṃsa". "Inwiefern (ist der Gebrauch des Präsens in solchen Sätzen richtig), wenn es sich um Vorleser (granthika) handelt, bei denen (doch) nur die Verbindung von Worten beobachtet wird?" "Auch diese lassen, indem sie die Schicksale jener (Kaṃsa, Vāsudeva) von ihren Anfängen bis zu ihrem Ende auseinandersetzen, sie als gegenwärtig in der Vorstellung (der Hörer) existierend erscheinen. Und darum sage ich 'gegenwärtig existierend', weil sie (die Hörer) auch Parteien zeigen. Die einen nehmen für Kaṃsa Partei, die anderen für Vāsudeva. Sie zeigen auch Wechsel der Gesichtsfarbe; die einen werden rot im Gesicht, die anderen werden schwarz."

Es handelt sich also einfach um Vorlesungen oder Vorträge, mit oder ohne Illustrationen, und Lüders hat gewiß recht, wenn er[4]) nach dieser Deutung es nicht mehr für sicher hält, daß zu Patañjalis Zeit ein wirkliches, d. h. literarisches Drama bestand.

Die Illustrationen, die zu den Vorlesungen oder Vorträgen gegeben wurden, waren nun, wie wir sahen, teils Bilder, teils etwas, was von den śaubhikas vorgeführt wurde. Mit Lüders können wir nur schließen, daß es sich entweder um stumme Spieler oder um Schattenbilder handelt, und da die śaubhikas als eine Art von Gauklern und Zauberern beschrieben werden, ist wohl höchst wahrscheinlich das letztere der Fall. Noch Bh. 21. 189 erwähnt Zauberkünste (*māyā*), wenn es sich darum handelt, die Versetzung von Schlägen auf der Bühne darzustellen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Schattenbilder auf der indischen Bühne immer eine große Rolle gespielt haben. Das eingeschobene Schauspiel im Adbhutadarpaṇa Akt 7—8 wird als eine māyānāṭikā bezeichnet, was den Gedanken zunächst auf ein Schattenspiel führen würde.

[1]) Vgl. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur, 1, S. 259f.; WZKM. 23, S. 132f. [2]) Ind. Stud. 13, S. 353f., S. 488f. [3]) Śaubh.; anders Hillebrandt, ZDMG. 72, S. 227f. und teilweise Winternitz, ZDMG. 74, S. 118ff. [4]) Śaubh., S. 736.

SCHATTENSPIELE.

§ 55. Die eben gegebene Erklärung setzt das Vorhandensein von Schattenspielen (*chāyānāṭaka*) im 2. vorchristlichen Jahrhundert voraus, und daran ist kaum mehr zu zweifeln. Pischel[1]) hat es wahrscheinlich gemacht, daß Schattenspiele nicht bloß im Mahābhārata, sondern schon in den Therīgāthā erwähnt werden. Hillebrandt[2]) denkt an der letzteren Stelle eher an eine Art Gaukelspiel. Als solches wurde aber, wie Lüders[3]) zeigt, das Schattenspiel aufgefaßt, und zwischen den Anschauungen Pischels und Hillebrandts kann ich mit ihm keinen wesentlichen Unterschied sehen. Auch bei den in Aśoka's viertem Felsenedikt erwähnten

rūpa, unter denen die Vorzeigung von Götterwagen, Elefanten und Feuererscheinungen genannt werden, liegt es nahe, an Schattenspiele zu denken.

Ich habe schon oben (§ 5) auf die Einrichtung der Sītābengā-Höhle hingewiesen, wo die am Eingang angebrachten Löcher vielleicht für die Anbringung des Vorhanges des Schattentheaters bestimmt waren. Da diese Höhle nach der in derselben angebrachten Inschrift sicher zur Vorführung von Dichterwerken bestimmt war, dürfen wir vielleicht an Vorstellungen derselben Art wie die in der Mahābhāṣyastelle erwähnten denken, wobei Schattenbilder als Illustrationen zu dem Vortrage von epischen Liedern vorgezeigt wurden. Es ist auch zu erwägen, ob nicht die Anbringung des Vorhangs vor dem Ankleideraum im indischen Theater überhaupt eine Erbschaft aus der Schattenbühne ist. Das Wort *nepathya* selbst, das Weber[4]) und Lévi[5]) als eine Prakritform für Sanskrit naipathya ansehen und aus einem nicht nachweisbaren nipatha, 'Weg abwärts', herleiten wollen, könnte ebensogut eine falsche Sanskritisierung eines prakritischen ṇevaccha sein, und dieses könnte wiederum einem Sanskritworte naipaṭhya oder naipāṭhya entsprechen. Dieses Wort würde sich natürlich zu dem bei Pāṇini 3. 3. 64 überlieferten nipaṭha oder nipāṭha, Lesen, stellen, so daß nepathya eigentlich den Platz des Vorlesers oder Rezitators bezeichnen würde. Die Bezeichnung *rūpaka* für Schauspiel ihrerseits ist gewiß mit dem Worte rūpa, rūpaka, das Pischel sicherlich mit Recht als eine Bezeichnung der Schattenspiele erklärt hat, verwandt oder identisch.

[1]) Schatt. [2]) Anf., S. 6f. [3]) Śaubh., S. 702. [4]) Ind. Stud. 14, S. 225. [5]) S. 374.

PUPPENSPIELE.

§ 56. Neben dem Schattentheater besaßen die Inder früh auch ein Puppentheater. Shankar Pâṇḍurang Paṇḍit[1]) schloß aus der Bezeichnung sūtradhāra, Fadenhalter, für den Schauspieldirektor, daß Vorstellungen mit Puppen und Papierfiguren, die heutzutage die wichtigsten Vergnügungen der indischen Landbevölkerung ausmachen, den Aufführungen mit lebenden Personen vorausgegangen sein müssen, und Pischel hat dies in einer Monographie[2]) näher begründet und leitet sowohl die Bezeichnung des sūtradhāra als die des sthāpaka vom Puppentheater her[3]).

Pischel verweist auf die große Vorliebe für Puppen im alten Indien und zeigt, daß ein Puppentheater jedenfalls im Mahābhārata vorausgesetzt wird. Er macht es auch wahrscheinlich, daß der vidūṣaka eine feste Figur des Puppentheaters war, obgleich er meines Erachtens ursprünglich nicht dort entstand, sondern aus der Mimenbühne übertragen wurde. Pischels Vergleich mit dem Hanswurst und ähnlichen europäischen Figuren kann diese Annahme nicht widerlegen.

Pischel hielt das Puppenspiel für die älteste Form dramatischer Darstellung in Indien und glaubte, daß seine Heimat überhaupt in Indien gesucht werden müsse. Mit diesen Fragen brauchen wir uns hier nicht zu beschäftigen, da sie für die Entstehungsgeschichte des wirklichen indischen Dramas weniger Bedeutung haben. Pischels Annahme aber, daß es in sehr früher Zeit ein altes indisches Puppentheater gab, hat allgemeine Zustimmung gefunden.

Hillebrandt meint[4]), daß das Puppenspiel, wie das Schattenspiel, das Vorhandensein eines älteren Dramas voraussetze. Wie die dramatischen Vorgänge eine Nachbildung des Lebens seien, so seien die Puppenspiele die für kleinere Verhältnisse gegebenen Nachbildungen und Nachahmungen

des Dramas, und das Schattentheater sei nicht als ein Vorläufer, sondern als ein Nachfahr des Dramas anzusehen. Für das Schattenspiel hat aber Lüders[5]) dagegen mit Recht auf Java hingewiesen, wo die von menschlichen Spielern aufgeführten Wayang topeng und Wayang wong unzweifelhaft aus dem Schattenspiele hervorgegangen sind. Das Puppenspiel andererseits ist sicherlich eine Nachahmung des Spielens mit Puppen, das seinerseits eine Nachbildung des Lebens und nicht des Theaters ist, wie wir uns alle bei unseren Kindern überzeugen können. Bezeichnungen für Puppe wie putrikā, puttalī, puttalikā, duhitṛkā, die alle "Töchterchen" bedeuten, weisen deutlich darauf hin. Und daß das Spielen mit Puppen in Indien auch seinerseits zu neuen Spielen den Anstoß gab, zeigt die Erwähnung des Spieles pāñcālānuyāna, wobei die Bewegungen der Puppen nachgeahmt wurden, in dem alten indischen Lehrbuch der Liebe[6]).

[1]) Vikramorvaśiya, Notes S. 4 f. [2]) Die Heimat des Puppenspiels. Halle 1900. Englisch: The home of the puppet play. Translated by Mildred C. Tawney. London 1902. [3]) Vgl. oben § 8. [4]) Anf., S. 8. [5]) Śaubh., S. 737[1]. [6]) Kāmasūtra, S. 56.

ENTSTEHUNG DES KLASSISCHEN DRAMAS.

§ 57. Es gab somit eine Reihe dramatischer Ansätze und Vorstufen, und der Weg von diesen zu einem wirklichen Drama war kein allzu weiter. Es war bloß notwendig, die Kunst des Mimen mit der des Schattenspielers zu verbinden und Schauspieler, die selbst die Repliken sprachen, die Rolle der Schattenbilder übernehmen zu lassen. Die epischen Lieder, wo mehrere Personen sich unterhalten, waren dazu vorzüglich geeignet, und sonst lieferte die Mimenbühne das Vorbild für die Vorführung solcher Stoffe, welche nicht dem Epos und der Mythologie entstammten. Aus einer Verschmelzung des durch Schattenbilder illustrierten Vortrages epischer Sagen und der Kunst der alten Mimen ist somit das indische Drama entstanden.

Eine Erinnerung an seinen doppelten Ursprung hat es aber immer bewahrt, indem die der Mimenbühne entnommene Gestalt des vidūṣaka sich nie in die aus dem Vortrage epischer und mythologischer Sagen stammenden Dramen eingebürgert hat. Eigentümlich ist es auch, daß in dem ältesten vollständig erhaltenen wirklichen prakaraṇa der auf Bhāsa's Cārudatta beruhenden Mṛcchakaṭikā der Schauspieldirektor im Prolog Prakrit und nicht Sanskrit spricht. Die Verwendung des Sanskrit in der bürgerlichen Komödie ist vielleicht überhaupt dem Einfluß der epischen Dramen zuzuschreiben. Diese würden somit auf die aus der Mimenbühne stammenden Dramen einen direkten Einfluß ausgeübt haben, während andererseits die Übertragung des Dialoges der epischen Dramen von dem Schattenspielleiter auf die Schauspieler aus der Mimenbühne übernommen worden ist. Aus dieser letzteren stammen auch die Bezeichnungen naṭa und nāṭaka für Schauspieler und Schauspiel.

Eine Erinnerung an seinen Ursprung hat das indische Drama auch darin festgehalten, daß es vorwiegend bei Götterfesten zur Aufführung kam[1]), und daß es in spezieller Beziehung zu Śiva steht, dem mahānaṭa, dem vorbildlichen großen Tänzer[2]).

Obgleich nun auf diese Weise ein Drama entstehen konnte, würde aber doch keine neue, selbständige Kunstart entstanden sein, falls nicht wirkliche Dichter sich der Sache angenommen und selbständige Dichtungen geschaffen hätten. Da es sich um eine wirkliche Neuerung han-

delte, würde ein solcher Fall am ehesten denkbar sein zu einer Zeit und in einer Gegend, wo die orthodoxe brahmanische Tradition nicht allein das gesamte Geistesleben beherrschte.

[1]) Vgl. Hertel, WZKM. 24, S. 118; Hillebrandt, Anf., S. 18. [2]) Vgl. Lévi, S. 318; Bloch, ZDMG. 62, S. 655.

ENTSTEHUNGSZEIT. HEIMATSLAND.

§ 58. Wir haben keine sicheren Nachrichten, die darauf hindeuten, daß ein wirkliches Drama sich sehr früh in Indien entwickelte. Die einzige Stelle im Mahābhārata, wo ein solches vielleicht erwähnt wird, ist spät[1]) und fehlt in der wichtigen Malayālam-Handschrift[2]). Nicht einmal Pantomimen können nachgewiesen werden, während Tanzvorstellungen häufig erwähnt werden. Hillebrandt[3]) versucht es allerdings wahrscheinlich zu machen, daß das Epos das Drama kannte. Der von ihm herangezogene naṭa aber, der verschiedene Rollen gibt, kann ebensogut ein Mime wie ein wirklicher Schauspieler gewesen sein. Daß Dramen andererseits im Harivaṃśa erwähnt werden[4]), beweist bei der verhältnismäßig späten Abfassungszeit dieses Werkes nichts für das Vorhandensein des eigentlichen Dramas in früherer Zeit.

Auch die Erwähnung von nāṭakas im Rāmāyaṇa[5]) ist wenig geeignet, uns weiter zu führen, indem wir nicht wissen, ob unter nāṭakas hier wirkliche Dramen zu verstehen sind[6]), ja dies an und für sich sehr unwahrscheinlich ist.

Ebenso unbestimmt sind Ausdrücke wie visūkadassana und pekkha im Pali-Kanon[7]).

Solche Bezeichnungen würden nur dann etwas bedeuten, wenn wir genau wüßten, daß sie sich auf wirkliche Dramen bezögen. Das ist aber keineswegs der Fall. Von der Kunst der alten naṭas erfahren wir nichts, was darauf hindeutet, daß sie wirkliche Schauspieler waren, und wir haben schon oben (§ 18) gesehen, welche weite Bedeutung dem Worte nāṭaka zukommt. Visūkadassana ist ganz unklar, und pekkha, prekṣā bedeutet einfach "Schaustück" und ist ganz allgemeiner Art.

Aus dem Schweigen des Mahābhāṣya bei der Behandlung der śaubhikas und granthikas können wir natürlich keine sicheren Schlüsse ziehen. Immerhin aber fällt es auf, daß Patañjali hier das Drama nicht erwähnt, da es ja besonders geeignet gewesen wäre, Belege zu seinen Ausführungen zu liefern. Das Ergebnis einer Untersuchung der älteren Quellen ist überhaupt rein negativ, und in Wirklichkeit wissen wir nichts über die Geschichte des eigentlichen Dramas, bevor es uns um die Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. voll entwickelt entgegentritt.

Einen ganz anderen Weg, um die Entstehungszeit des indischen Dramas zu bestimmen, hat Lévi eingeschlagen[8]). Er macht darauf aufmerksam, daß die von den dramatischen Theoretikern vorgeschriebene Titulatur des Königs und anderer Würdenträger wie die Verwendung des Sanskrit nur zu der in den westlichen Kṣatrapa-Inschriften zutage tretenden Sachlage stimmen. Die Schriftsteller können Titel wie *svāmin* für den König und den Kronprinzen, *bhartṛdāraka* für einen Prinzen, usw. nicht frei erfunden haben, sondern müssen sie den tatsächlichen Verhältnissen entnommen haben. Ebenso scheine die Verwendung des Sanskrit im Dialog auf eine Zeit und eine Gegend hinzuweisen, wo diese Sprache nicht mehr bloß die heilige Sprache der Brahmanen war, sondern auch unter anderen

Gebildeten gebraucht wurde, ohne aber als Vulgärsprache angesehen zu werden. Alles dies passe nur für die Zeit der Kṣatrapas von Surāṣṭra und Mālava. Namentlich komme das letztere Land in Frage, denn dorthin weise die Verwendung der drei Prakritsprachen Śaurasenī, Māgadhī und Māhārāṣṭrī, die alle wie ein Fächer von der Ujjayinīgegend aus in alle Richtungen ausstrahlen. Hier sei somit wahrscheinlich das indische Drama entstanden, und zwar zur Zeit der westlichen Kṣatrapas.

Ich glaube, daß Lévi mit Recht die Entstehung des indischen Dramas mit der Herrschaft der Indoskythen in Verbindung bringt. Dafür spricht namentlich die für die Dramen gelehrte Verwendung des Titels *svāmin* für den König, die allerdings in der stark verderbten Stelle Bh. 17. 75 fehlt, aber sowohl Daś. 2. 64 als SD. 6. 144 vorkommt und deshalb sicher auf Bharata zurückgeht. Svāmin ist nämlich sonst keine gebräuchliche Benennung des Königs und in Wirklichkeit nur eine Übersetzung des śakischen Herrschertitels muruṇḍa, Herr, Fürst[9]).

Jedoch scheint es mir unmöglich, mit Lévi an die westlichen Kṣatrapas von Mālava zu denken. Dagegen spricht entschieden die Verteilung der Prakritsprachen in unseren Dramen. In den ältesten kommt die Māhārāṣṭrī nicht vor, und es kann kaum zweifelhaft sein, daß die Śaurasenī, die Sprache der gebildeten Damen, als die Landessprache behandelt wird[10]). Namentlich mußte die Sprache des vidūṣaka eine solche sein, die allgemein verständlich war, denn die Witze wollte jeder verstehen können[11]). Von ihm heißt es allerdings, daß er einen Sonderdialekt, die Prācyā, d. h. die östliche Sprache, sprechen solle. In Wirklichkeit aber handelt es sich um die Śaurasenī und die Bezeichnung Prācyā führt uns auf keinen Fall nach Mālava.

Wir werden somit der Theorie Lassens zustimmen müssen, daß gerade das Land der Śūrasenas das Heimatsland des indischen Dramas ist. Auch hier aber herrschten um den Anfang unserer Zeitrechnung Śakas, die in ihren Inschriften den Titel svāmin verwenden, und der älteste indische Dramatiker, von dem wir bis jetzt etwas wissen, Aśvaghoṣa, lebte am Hofe des Königs Kaniṣka, der als Erbe der Śakas um die Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. in Mathurā herrschte.

Bei Aśvaghoṣa tritt uns das Drama voll entwickelt entgegen, und er hat sicher Vorgänger gehabt. Nichts aber deutet darauf hin, daß ihre Zahl eine sehr große gewesen ist. Die schematische Weise, in welcher der wohl auch dem 2. Jahrh. angehörende Bharata die ihm bekannte dramatische Literatur systematisiert, wobei er gelegentlich Einzelwerke als dramatische Gattungen beschreibt, deutet darauf hin, daß die dramatische Literatur zu seiner Zeit noch wenig umfangreich war. Überhaupt liegt nichts vor, das zu der Annahme zwingen würde, daß das indische Drama mehr als etwa ein Jahrhundert älter ist als Aśvaghoṣa. Die śakische Herrschaft in Mathurā, der alten Hauptstadt des Śūrasena-Landes, andererseits geht jedenfalls in die Zeit um den Anfang unserer Zeitrechnung zurück.

[1]) Vgl. Hopkins, The great Epic of India. New York 1902, S. 54f. [2]) Vgl. Winternitz, JRAS. 1903, S. 571. [3]) Anf., S. 4f. [4]) Hopkins, l. c., S. 55. [5]) Ebenda, S. 56; Hillebrandt, Anf., S. 9. [6]) Vgl. Lüders, Śaubh., S. 736. [7]) Anf., S. 10f.; R. Otto Franke, Dīghanikāya. Göttingen 1913, S. 5[8]; Müller-Hess, l. c., S. 12f. [8]) Sur quelques termes employés dans les inscriptions des kṣatrapas. JA. 9. 19, S. 95f, übersetzt Ind. Ant. 33, S. 163f. [9]) Vgl. Konow, Indoskythische Beiträge. SBAW. 1916, S. 790f. [10]) Vgl. Lassen, Ind. Alt. 2^2, S. 512. [11]) Vgl. Grierson, JRAS. 1904, S. 473.

GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN LITERATUR.

AŚVAGHOṢA.

§ 59. Wir wissen noch nicht, wann das erste wirkliche Drama in Indien geschrieben wurde. Der älteste dramatische Schriftsteller, von dem wir bis jetzt etwas erfahren haben, ist der berühmte Mahāyānalehrer Aśvaghoṣa[1]. Die auf ihn zurückgehenden Fragmente zeigen durch ihre stereotype Form, daß er Vorgänger gehabt hat. Wir können z. B. aus dem Auftreten des vidūṣaka schließen, daß diese Gestalt als notwendig empfunden wurde, daß also die Form und die festen Rollen schon durch die Tradition geheiligt waren. Es ist aber kaum wahrscheinlich, daß das Kunstdrama vor Aśvaghoṣa eine sehr lange Geschichte hat. Denn gerade viele von den festen Formeln und die stehenden Figuren stammen deutlich aus den populären Vorstufen des Kunstdramas und zeigen, daß dasselbe sich noch nicht zu vollständiger Selbständigkeit entwickelt hatte.

Der Tradition zufolge stammte Aśvaghoṣa, der Sohn der Suvarṇākṣī, aus Sāketa oder Pāṭaliputra, wurde aber später der Lehrer des Königs Kaniṣka. Da der letztere wohl um die Mitte des 2. Jahrh. zur Regierung kam[2]), wird deshalb auch Aśvaghoṣa dieser Zeit angehören.

Aśvaghoṣa schrieb jedenfalls ein Drama, das Śāriputraprakaraṇa, in neun Akten, das die Berichte über die Bekehrung der beiden Hauptschüler des Buddha, Śāriputra und Maudgalyāyana, zum Vorwurf hatte. Bruchstücke dieses Dramas in Handschriftenresten, welche z. T. in die Kuṣanazeit zurückreichen, sind in Turfan aufgefunden und von Lüders herausgegeben worden[3].

[1]) Carlo Formichi, Açvaghoṣa poeta del Buddhismo. Bari 1912. [2]) Lüders, SBAW. 1912, S. 830; Marshall, Archaeological discoveries at Taxila, Simla 1913, S. 5f., aus dem Journal of the Panjab Historical Society, III ii; JRAS. 1914, S. 973f.; 1915, S. 191f.; Pioneer Mail 1914, No. 36; Konow SBAW. 1916, S. 820f.; Ep. Ind. 14, S. 141f. Andere Zeitbestimmungen bei Smith, JRAS. 1903, S. 1f.; O. Franke, Beiträge aus chinesischen Quellen zur Kenntnis der Türkvölker und Skythen Zentralasiens. Berlin 1904, S. 62f.; Oldenberg, NGGW. 1911, S. 427f.; Haraprasāda Shāstrī, Saundarānandam, Calcutta 1910, S. xxif.; Kennedy, JRAS. 1912, S. 665f.; Fleet, JRAS. 1913, S. 95f.; Thomas, JRAS. 1913, S. 627f.; Rapson, Fleet, Kennedy, Smith, Barnett, Waddell, Dames, Hoey, Thomas, JRAS. 1913, S. 911f. [3]) Lüders, Bruchstücke buddhistischer Dramen. Berlin 1911; Das Śāriputraprakaraṇa, SBAW. 1911, S. 388f.; Buddhistische Dramen aus vorklassischer Zeit. Internationale Wochenschrift 5, 1911, S. 678f.

ANDERE ALTE BUDDHISTISCHE DRAMEN.

§ 60. Neben Aśvaghoṣa gab es in der früheren Zeit auch andere Dramatiker, welche ihre Kunst in die Dienste des Buddhismus stellten. Die Turfanbruchstücke enthalten Reste von zwei weiteren Dramen, deren Verfasser aber unbekannt sind.

Das eine ist ein allegorisches Drama, in welchem die Weisheit, die Standhaftigkeit und der Ruhm auftreten und den Buddha preisen. Aus späterer Zeit kennen wir eine Reihe solcher Dramen, in welchen auch die Diskussion zwischen den Anhängern verschiedener Sekten und Philosophenschulen eine bedeutende Rolle spielt. Bei solchen Disputationen war ja schon im wirklichen Leben ein dramatisches Element vorhanden, das auf die Ausgestaltung des allegorischen nāṭaka einen gewissen Einfluß ausgeübt haben mag.

In dem zweiten ist der Held ein buddhistischer Mönch, und die Heldin eine Hetäre[1]).

Weiter berichtet das Avadānaśataka, das schon im 3. Jahrh. ins Chinesische übersetzt wurde[2]), von einem Bauddha nāṭaka, das dekhanische Schauspieler vor dem Könige von Śobhāvatī aufführten, und nach dem Kanjur soll ein Schauspieler aus dem Dekhan die Geschichte des Buddha bis zur bodhi dem Könige Bimbisāra vorgeführt haben[3]).

[1]) Vgl. § 59, Note 3. [2]) Vgl. Speijer, Verslagen en mededeelingen van de K. Akademie van Wetenschapen 4. 3, S. 384. [3]) Lévi, S. 319f.

BHĀSA.

§ 61. Ein berühmter indischer Dramatiker war Bhāsa, den Kālidāsa in seinem Mālavikāgnimitra als einen seiner Vorgänger nennt[1]). Von ihm besaßen wir bis vor kurzem bloß einige Verse, welche von den Rhetorikern und in den Anthologien zitiert werden[2]).

Der Dichter Bāṇa erwähnt in der Einleitung zu seinem Harṣacarita v. 15, daß Bhāsa durch nāṭakas, in denen der sūtradhāra den Anfang machte, Ruhm erlangte. Eine Strophe des Dichters Rājaśekhara erwähnt ein Svapnavāsavadatta als von Bhāsa geschrieben, das ins Feuer geworfen wurde, um es zu prüfen, und diese Probe bestand[3]). Die Bezeichnung Jalaṇamitta für Bhāsa in Gaüḍavaho, V. 800 bezieht sich wahrscheinlich auf diese Begebenheit[4]).

Als nun ein Schauspiel dieses Namens mit anderen zusammen, die aller Wahrscheinlichkeit nach alle von éinem Verfasser herrühren, in Südindien aufgefunden wurde, schloß man allgemein[5]), daß dies das berühmte Werk des Bhāsa war. Falls dieser Schluß, wie ich glaube, richtig ist, kann die Zeit des Bhāsa mit recht großer Genauigkeit bestimmt werden. Er ist jünger als Aśvaghoṣa, da Pratijñāyaugandharāyaṇa 1. 18 wohl auf Aśvaghoṣa's Buddhacarita 13.60 zurückgeht. Andererseits ist er älter als Śūdraka, den ich in das 3. Jahrh. versetze. Ich habe deshalb versucht[6]), seine Zeit als das Ende des 2. Jahrh. zu bestimmen, und angenommen, daß das Wort rājasiṃha, das im Ausgang mehrerer seiner Dramen vorkommt, auf den westlichen Kṣatrapa Rudrasiṃha I, der 181—88 und 191—96 Mahākṣatrapa war, hinweist. Dazu paßt, daß er die Udayanasage, die nach Kālidāsa's Meghadūta in Ujjayinī besonders beliebt war, in zwei Dramen behandelt hat.

Bhāsa's Dramen weichen in einigen formalen Einzelheiten von der gewöhnlichen Praxis ab. Gleich im Anfang tritt, in Übereinstimmung mit der Bemerkung Bāṇa's, der sūtradhāra auf, ohne vorausgehende Verse. Im Madhyamavyāyoga finden wir keine Erwähnung einer nāndī, in den anderen Dramen, mit Ausnahme des unvollendeten Cārudatta, heißt es nāndyante tataḥ praviśati sūtradhāraḥ. Der Name des Verfassers wird nirgends genannt. Der Schluß wird erst allmählich dem üblichen Schema angepaßt. Die gewöhnliche Formel "was kann ich dir sonst zuliebe tun" findet sich bloß im Avimāraka, Pratijñāyaugandharāyaṇa, Bālacarita und Dūtavākya. Die Bezeichnung des Schlußverses als *bharatavākya* fehlt im Madhyamavyāyoga, wo Upendra (Viṣṇu) gepriesen wird, im Dūtaghaṭotkaca, wo Viṣṇu's Befehle verkündigt werden, im Pañcarātra, wo der Wunsch geäußert wird, daß der König (rājasiṃha) die ganze Erde beherrschen möge, und im Ūrubhaṅga, wo gewünscht wird, daß der König (narapati) die Feinde bezwingen und über die Erde herrschen möge. In den übrigen Dramen kann man eine Entwickelung der Form des bharatavākya beob-

achten. Im Karṇabhāra ist die Rede von Unglück (vipadaḥ), das schwinden solle; im Pratimānāṭaka wird dem König (rājā) gewünscht, er möge Glück erreichen wie Rāma, der mit Sītā und seinen Verwandten vereinigt wurde; im Abhiṣekanāṭaka, Avimāraka und Pratijñāyaugandharāyaṇa wird gewünscht, daß der König (rājasiṃha) nach Vernichtung der Feinde über die ganze Erde herrschen möge, und endlich im Svapnavāsavadatta, Dūtavākya und Bālacarita wird dem König (rājasiṃha) die Alleinherrschaft gewünscht. Falls ich Recht habe[6]), diese Andeutungen mit den Schicksalen Rudrasiṃhas in Verbindung zu bringen, dessen Herrschaft zwischen den Jahren 188—91 von Fremden bedroht gewesen zu sein scheint, würden wir auf diese Weise die innere Chronologie der Werke Bhāsa's bestimmen können. Cārudatta, wo der Schluß zu fehlen scheint, ist aller Wahrscheinlichkeit nach das letzte, unvollendet gebliebene Werk unseres Dichters.

Die Werke, die ich somit als die ältesten ansehe, haben ihren Stoff alle dem Mahābhārata entnommen.

§ 62. Der Madhymavyāyoga ist ein vyāyoga und schildert, wie Ghaṭotkaca, der Sohn des Bhīma und der Hiḍimbā, eine Brahmanenfamilie angreift, um seiner Mutter einen Menschenkörper vorsetzen zu können. Die Eltern entschließen sich, ihren mittleren (madhyama) Sohn zu opfern, und als Ghaṭotkaca nach einiger Zeit des Wartens ungeduldig wird und Madhyama ruft, stellt sich ihm Bhīma, der mittlere (madhyama) der Pāṇḍavas entgegen, und obgleich ihn Ghaṭotkaca nicht besiegen kann, geht er doch mit zu Hiḍimbā, die ihn aber als ihren Gemahl verehrt[7]).

§ 63. Das Dūtaghaṭotkaca muß wahrscheinlich auch als ein vyāyoga charakterisiert werden. Jayadratha hat Abhimanyu getötet, und die Kurus triumphieren, obgleich Dhṛtarāṣtra sie vor der Gefahr warnt. Ghaṭotkaca tritt dann auf und verkündet die sich nahende Rache durch Arjuna[6]).

§ 64. Das dreiaktige Pañcarātra ist wohl als ein samavakāra zu bezeichnen. Droṇa hat für Duryodhana ein Opfer veranstaltet und fordert als Lohn, daß die Hälfte des Reiches den Pāṇḍavas überlassen werde, worauf Duryodhana unter gewissen Bedingungen eingeht. Unter den Anwesenden fehlt Virāṭa, der den Verlust von hundert kīcakas betrauert. Bhīṣma vermutet, daß Bhīma etwas damit zu tun hat, und, um dies herauszufinden, wird beschlossen, Virāṭa's Kühe zu rauben. Dies wird aber von den Pāṇḍavas, die in Verkleidung in Virāṭa's Lande leben, verhindert, und Abhimanyu wird gefangen genommen und mit Virāṭa's Tochter vermählt. Durch die Aussagen des zurückkehrenden Wagenlenkers wird es klar, daß Bhīma und Arjuna am Kampfe teilgenommen haben, Duryodhana will aber sein Versprechen halten und die Hälfte des Reiches abtreten[8]).

§ 66. Das Urubhaṅga ist ein aṅka oder ein vyāyoga. Der Kampf zwischen Bhīma und Duryodhana wird beschrieben, wobei der Schenkel des letzteren zerschmettert wird. In solchem Zustande findet ihn sein Sohn Durjaya und will auf seinen Schoß hinaufklettern. Der Vater will ihm aber den Anblick ersparen. Duryodhana's Eltern und Frauen kommen nun hinzu, und er versucht, sie zu trösten. Schließlich glaubt er, seine Brüder, Apsarasen, usw. zu sehen, und verscheidet[7]).

§ 67. Das Karṇabhāra ist vielleicht auch ein vyāyoga. Karṇa bereitet sich für den Kampf mit Arjuna vor und erzählt Śalya, wie er durch List seine Waffen von Paraśurāma erhalten habe, wie aber dieser über ihn den Fluch aussprach, daß ihm die Waffen in der Stunde der Not nicht nützen sollten. Indra erscheint in der Gestalt eines Brahmanen und erhält

von Karṇa dessen Rüstung und Ohrringe. Als Karṇa und Śalya zum Kampfe wegfahren, hören sie das Geräusch von Arjuna's Streitwagen[8].

Die beiden nächsten Dramen des Bhāsa gehören dem Sagenkreise des Rāmāyaṇa an.

§ 68. Das Pratimānāṭaka ist ein nāṭaka in sieben Akten. Wir hören, wie Rāma's Krönung von der Kaikeyī verhindert wird, und wie Rāma mit Sītā und Lakṣmaṇa in die Landflüchtigkeit zieht. Daśaratha ist verzweifelt, und als Sumantra berichtet, wie die drei in den Wald hineingezogen sind, fällt er hin, und bald ist er eine Leiche. Seine Statue wird jetzt neben denjenigen seiner Vorfahren in der Statuenhalle (*pratimāgṛha*) aufgestellt. Bharata, der verreist gewesen ist, kommt dahin und erfährt auf diese Weise den Tod des Vaters. Er will aber nicht den Thron besteigen, sondern folgt Rāma nach, läßt sich aber von diesem überreden, zurückzukehren und die Regierung während Rāma's Abwesenheit zu führen, indem er Rāma's Schuhe mitnimmt, um diese zu salben. Rāma will nun das Totenopfer für Daśaratha veranstalten, und Rāvaṇa erscheint als Sachverständiger und rät ihm, eine goldene Antilope zu opfern. Eine solche erscheint denn auch, und während Rāma ihr nachjagt, entweicht Rāvaṇa mit Sītā, obgleich Jaṭāyu zu Hilfe kommt. Dieser wird aber geschlagen, und Rāma geht nach Kiṣkindhā und hilft dort Sugrīva gegen Vālin. In Ayodhyā erfährt Bharata, daß Kaikeyī Rāma's Verbannung infolge eines Fluches des Asketen, dessen Sohn Daśaratha ohne sein Wissen getötet hatte, in Szene gesetzt hat, und daß sie sich bloß versprochen hatte, als sie eine vierzehnjährige Verbannung forderte. Sie hatte vierzehn Tage sagen wollen. Das Heer wird nun ausgesandt, um Rāma im Kampfe gegen Rāvaṇa beizustehen. Schließlich wird Rāvaṇa besiegt, und Rāma und Sītā kehren nach Janasthāna zurück, wo Bharata und die Witwen Daśaratha's Rāma auffordern, zur Krönung zu kommen. In dem puṣpaka-Wagen ziehen sie sodann alle nach Ayodhyā[9]). Unter den Dramen, die unter Bhāsa's Namen veröffentlicht sind, ist seine Verfasserschaft gerade für das Pratimānāṭaka am meisten zweifelhaft.

§ 69. Das Abhiṣekanāṭaka verfolgt in sechs Akten die Geschichte Rāma's von dem Raub der Sītā bis zur Krönung. Rāma besiegt Vālin, und Hanumat entdeckt Sītā in Laṅkā und läßt sich gefangen nehmen, um Rāvaṇa Rāma's Herausforderung zu überbringen. Vibhīṣaṇa schließt sich Rāma an und rät ihm, den Ozean durch Pfeile zu bezwingen, worauf Varuṇa dem Heere den Weg bereitet. Rāvaṇa versucht vergebens, Sītā für sich zu gewinnen, indem er unter anderem vorgibt, daß Rāma und Lakṣmaṇa getötet worden seien. Schließlich aber muß er sich zum Kampf stellen, und nach seiner Besiegung wird Rāma zum Könige gekrönt[10]).

§ 70. Das Avimāraka ist ein nāṭaka in sechs Akten, dessen Inhalt der Kathā entnommen ist. Kuntibhoja's heiratsfähige Tochter Kuraṅgī ist soeben durch einen unbekannten Mann vor einem Elefanten gerettet worden, und die beiden haben sich ineinander verliebt. Der Jüngling, Avimāraka, lebt infolge eines Fluches als ein Mann niedriger Kaste, Kuraṅgī's Freundinnen arrangieren aber eine Zusammenkunft, obgleich die Eltern die Kuraṅgī für den Sohn des Kāśīkönigs bestimmt haben, da der Sauvīraprinz, den sie als Schwiegersohn vorgezogen hätten, verschollen zu sein scheint. Als Dieb verkleidet kommt Avimāraka nachts zu der Prinzessin. Bald aber erfährt der König, daß sich im Harem ungebührliche Sachen zutragen, und Avimāraka muß fliehen. Er will sich das

Leben nehmen, ein vidyādhara aber tröstet ihn und gibt ihm einen Ring, der unsichtbar macht. Auf diese Weise kann er wieder in den Palast hinein und kommt gerade im richtigen Augenblick, um einen Selbstmordversuch seitens der Kuraṅgī zu hindern. Schließlich zeigt es sich, daß Avimāraka in Wirklichkeit der gesuchte Sauvīraprinz ist, der aber eigentlich der Sohn des Agni und der Sudarśanā, der Kāśīkönigin, ist. Die Vermählung zwischen Avimāraka und Kuraṅgī findet dann schließlich unter allgemeiner Zustimmung statt[11]).

§ 71. Das Pratijñāyaugandharāyaṇa oder Pratijñānāṭikā oder Vatsarājacarita ist eine nāṭikā in vier Akten, die dem Sagenkreis der Bṛhatkathā gehört. In der sthāpanā wird das Werk als ein prakaraṇa bezeichnet. Eine Stelle aus dem ersten Akt wird von Bhāmaha[12]) und der Schluß des dritten Verses in Akt 4, der auch im Kauṭilīya[13]) vorkommt, von Vāmana[14]) zitiert. Der 5. Akt wird noch heute im Keralalande unter dem Namen Mantrāṅkanāṭaka aufgeführt[15]).

Udayana ist mit seiner Leier Ghoṣavatī auf die Elefantenjagd gegangen, wird aber durch List von Pradyota Mahāsena, dem Könige von Ujjayinī, gefangen genommen. Der Minister Yaugandharāyaṇa schwört Rache. In Ujjayinī bespricht König Mahāsena mit seiner Gemahlin die Aussichten für die Heirat ihrer Tochter Vāsavadattā, als die Gefangennahme des Vatsakönigs Udayana gemeldet wird. Es wird beschlossen, daß Vāsavadattā bei ihm Musikstunden nehmen soll, und die beiden verlieben sich ineinander. Yaugandharāyaṇa und seine Freunde kommen in Verkleidung nach Ujjayinī, um Udayana zu befreien, und schließlich entweicht dieser mit Vāsavadattā, während Yaugandharāyaṇa gefangen genommen wird. Mahāsena ist aber mit der neuen Sachlage zufrieden, läßt die Vermählung seiner Tochter mit Udayana in einem Gemälde darstellen und ehrt Yaugandharāyaṇa, den auch sein Minister in Wirklichkeit bewundert[16]).

§ 72. Die Svapnavāsavadattā, auch Svapnanāṭaka genannt, ist das berühmteste von Bhāsa's Dramen. Wie oben erwähnt, nennt es Rājaśekhara mit großer Auszeichnung, und es wird ferner von Vāmana[17]) und Abhinavagupta[18]) erwähnt. Es ist ein nāṭaka in sechs Akten und bildet inhaltlich die Fortsetzung des Pratijñāyaugandharāyaṇa.

Yaugandharāyaṇa hat herausgefunden, daß eine Verbindung zwischen Udayana und der Magadhaprinzessin Padmāvatī erwünscht ist, um Udayana's Herrschaft zu sichern. Als dieser aber die Vāsavadattā nicht verlassen will, verbreitet der Minister das Gerücht, daß sie bei einer Feuersbrunst um das Leben gekommen sei, und bringt sie zu Padmāvatī, der er sie anvertraut, indem er vorgibt, daß sie seine Schwester sei. Padmāvatī selbst nimmt die Bewerbung des Udayana, die nun erfolgt, an, und Vāsavadattā muß ihren Brautkranz flechten. Als aber Padmāvatī erfährt, daß der König seine frühere Gemahlin noch nicht vergessen hat, bekommt sie furchtbare Kopfschmerzen, und der König kommt, um sie aufzuheitern. Als er sie nicht vorfindet, legt er sich hin und schläft ein. Jetzt kommt Vāsavadattā hinzu, um Padmāvatī behilflich zu sein, und setzt sich neben den König, indem sie ihn für Padmāvatī hält. Als er aber im Schlafe zu sprechen anfängt, merkt sie, daß sie sich geirrt hat und zieht sich zurück, wird jedoch von dem Könige gesehen. Er glaubt, es sei ein Traum gewesen, wird aber jetzt in den Palast gerufen. Alle Feinde sind geschlagen worden, und Boten von Mahāsena sind angekommen. Diese bringen auch das Gemälde von der Vermählung Udayana's mit Vāsavadattā. Padmāvatī erkennt in der letzteren das ihrem Schutze anbefohlene Mädchen, und

schließlich kommt auch Yaugandharāyaṇa zurück und erklärt die Sachlage zur allgemeinen Befriedigung [19]).

§ 73. Das Dūtavākya ist wiederum ein vyāyoga, dessen Stoff dem Sagenkreis des Mahābhārata entnommen ist. Nachdem Bhīṣma zum Oberbefehlshaber Duryodhana's ernannt worden ist, wird Nārāyaṇa (Kṛṣṇa) gemeldet. Duryodhana verbietet, ihn mit Ehrfurcht zu begrüßen, und setzt sich selbst vor ein Bild hin, in welchem die Mißhandlung der Draupadī dargestellt wird. Als Kṛṣṇa eintritt, macht er aber einen tiefen Eindruck auf alle, und selbst Duryodhana fällt von seinem Sitz herab. Kṛṣṇa verlangt die Hälfte des Reiches für die Pāṇḍavas, und als Duryodhana dies verweigert und sogar versucht, ihn zu binden und anzugreifen, ruft Kṛṣṇa nach seinen Waffen. Er läßt sich aber schließlich besänftigen und empfängt die Huldigung Dhṛtarāṣṭra's [7]). Das Dūtavākya ist später in dem Schattenspiel Haridūta nachgeahmt worden.

§ 74. Das Dūtavākya bildet den Übergang zu Bhāsa's Kṛṣṇadrama, dem Bālacarita, einem nāṭaka in fünf Akten. Viṣṇu ist als Kṛṣṇa in der Familie der Vṛṣṇis geboren worden. Um ihn gegen die Anfeindung Kaṃsa's zu schützen, trägt ihn Vasudeva über die Yamunā und vertraut ihn dem Hirten Nanda an. Allerlei Wesen erscheinen nun dem Kaṃsa, und sein Untergang wird ihm vorausgesagt. Unter den Hirten vollführen Damodara (Kṛṣṇa) und Saṃkarṣaṇa (Balarāma) allerlei Großtaten und Scherze und belustigen sich mit den Hirtenmädchen, und sie werden schließlich von Kaṃsa zu einem Feste in Mathurā eingeladen. Hier versucht dieser, sie ums Leben zu bringen, aber vergebens, und schließlich wird er selbst von Kṛṣṇa geschlagen. Die Darstellung ist mehr episch als dramatisch, und die Kṛṣṇasage in allen ihren Einzelheiten ist dem Verfasser und wohl auch seinem Publikum bekannt gewesen [20]).

Interessant ist besonders der zweite Akt, wo Kaṃsa allerlei Erscheinungen sieht. Wir können nicht mehr entscheiden, wie diese vorgeführt wurden, am ehesten denkt man aber an ein Ballett oder Schattenbilder.

§ 75. Das Cārudatta ist ein Drama in vier Akten ohne Anfangs- und Abschlußverse. Es ist wohl sicher unvollendet geblieben und wohl das letzte Werk unseres Verfassers. Ein Daridracārudatta wird von Abhinavagupta erwähnt [21]), wobei wir aber nicht entscheiden können, ob Bhāsa's Drama gemeint wird. Es ist die Quelle der vier ersten Akte der Mṛcchakaṭikā, und der Vers 1. 19 (= Bālacarita 1. 15 = Mṛc. 1. 34) wird von Daṇḍin (Kāvyādarśa 2. 226) als aus diesem letzteren Werke genommen zitiert.

Der durch Freigebigkeit arm gewordene Kaufmann Cārudatta hat bei einem Feste die Hetäre Vasantasenā gesehen, und die Folge ist, daß sie sich ineinander verlieben. Verfolgt von des Königs 'Schwager' Saṃsthāna entweicht Vasantasenā in das Haus Cārudatta's, und beim Weggehen deponiert sie ihren goldenen Schmuck bei ihm. Später kauft sie einen von Schuldnern verfolgten Bader, der früher Cārudatta gedient hat, los, und dieser zieht sich jetzt als Mönch von der Welt zurück. In der Nacht wird Vasantasenā's Schmuck in Cārudatta's Hause von Sajjalaka gestohlen, da dieser damit die Zofe der Hetäre, die er liebt, loskaufen will. Cārudatta's Frau erfährt dies und überläßt dem vidūṣaka eine köstliche Perlenschnur, damit ihr Gemahl den Schmuck ersetzen kann. Der vidūṣaka bringt die Perlenschnur zu Vasantasenā, die aber schon von dem Diebstahl Kunde erhalten hat. Trotzdem nimmt sie die Perlenschnur an, um einen Vorwand zu haben, noch einmal zu Cārudatta zu gehen. Ihre Zofe überläßt sie dem Sajjalaka und begibt sich sodann auf den Weg zu

Cārudatta's Haus. Damit schließt das Stück, aus einzelnen Andeutungen geht aber hervor, daß der Dichter eine Fortsetzung geplant hatte, vielleicht so, daß Cārudatta des Diebstahls beschuldigt werden und auch Vasantasenā in große Gefahr kommen sollte[22]).

[1]) Vgl. Max Lindenau, Bhāsa-Studien. Ein Beitrag zur Geschichte des altindischen Dramas. Leipzig 1918, und über Bhāsa's Prakrit, V. Lesný, Vývojový stupeň nářeči prākṛtských v dramatech Bhāsových a určení Bhāsovy doby. Prag 1917. Abhandlungen der böhm. Akademie der Wissenschaften III, 46. [2]) Hall, JASB., 28, S. 28f.; Peterson und Durgaprasāda, Subhâshitâvali, Introduction, S. 80f.; Peterson, JRAS. 1891, S. 331. [3]) Vgl. Pischel, GgA. 1891, S. 364; Chandradhar Guleri, Ind. Ant. 42, S. 52f.; Konow, Frühg., S. 106f. [4]) Anders Lévi, S. 157; Pischel, l. c. [5]) Vgl. R. Narasimhachar, Archaeological Survey of Mysore. Annual Report 1909—10, S. 46; T. Gaṇapati Sâstrî, Trivandrum Sanskrit Series, No. 15, Introduction; Smith, Ind. Ant. 40, S. 87; anders Bhattanatha Svamin, Ind. Ant. 45, S. 189f., und Barnett, JRAS. 1919, S. 233. [6]) Konow, l. c., S. 109f. [7]) The Madhyamavyâyoga, Dûtavâkya, Dûtaghaṭotkacha, Karṇabhâra and Ûrubhanga. ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Trivandrum 1912. Trivandrum Sanskrit Series. No. 22. [8]) The Pancharâtra ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Ibidem 1912 und No. 17. [9]) The Pratimânâṭaka ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Ibidem 1915 und No. 42. [10]) The Abhishekanâṭaka ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Ibidem 1913 und No. 26. Vgl. E. Beccarini-Crescenzi, Il dramma della sacra di Rāma composto dal poeta Bhāsa. GSAI. Vol. 37. [11]) The Avimâraka ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Wie oben 1912 und No. 20. Über die Avimārakasage vgl. auch die Bemerkungen des Herausgebers des Pratimānāṭaka, Upodghāta, S. 29, Fußnote. Vgl. auch E. Beccarini-Crescenzi, GSAI. Vol. 38. [12]) Alaṅkāra 4. 40f. [13]) S. 366. [14]) Kāvyālaṅkāra 5. 2. 28. [15]) Pratimānāṭaka, S. xl. [16]) The Pratijnâyaugandharâyaṇa ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Wie oben 1912 und No. 16. [17]) Kāvyālaṅkāra 4. 3. 25. [18]) Zu Dhvanyāloka 3. 15. [19]) The Svapnavâsavadatta ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Wie oben 1912 und No. 15. Übersetzt von H. Jacobi in Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst u. Technik, Jahrg. 7, 1913, S. 654ff.; Le théâtre indien avant Kâlidâsa. Vâsavadattâ Drame en six actes de Bhâsa. Traduit pour la première fois du sanscrit et du prâcrit par Albert Baston avec une préface de M. Sylvain Lévi. Paris 1914. Vgl. auch über dieses Drama Luigi Suali, GSAI. 25, S. 98f.; F. Belloni-Filippi, Una recente traduzione della "Vāsavadatta" di Bhāsa, GSAI. 27. [20]) The Bâlacharita ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Wie oben 1912 und No. 21; vgl. Winternitz, ZDMG. 74, S. 125ff. [21]) S. Svapnavāsavadatta, S. xxii. [22]) The Chârudatta ed. with notes by T. Gaṇapati Sâstrî. Wie oben 1915 und No. 39. Übersetzt von Konow, Edda, Kristiania 1916, S. 389f.

ŚŪDRAKA.

§ 76. Unter seinen Vorgängern nennt Kālidāsa in dem Mālavikāgnimitra neben Bhāsa auch zwei andere Dichter, Saumilla und Kaviputra. Unter ihren Namen besitzen wir einige losgerissene Verse, die mit denen des Bhāsa zusammen veröffentlicht worden sind[1]). Kaviputra (oder vielleicht die beiden Kaviputra[2]) ist sonst nicht bekannt. Das Wort ist vielleicht kein wirklicher Name, sondern einfach eine ehrende Bezeichnung eines oder mehrerer Dichter, möglicherweise sogar eine solche des Bhāsa und des Saumilla. Saumilla andererseits ist wahrscheinlich identisch mit dem Dichter Somila, den Rājaśekhara mit Bhāsa und einem dritten Dichter Rāmila zusammen nennt[3]). Das Suffix *illa* im Namen des Saumilla macht es wahrscheinlich, daß er aus dem Mahārāṣṭra stammte[4]).

Aus einem anderen Verse des Rājaśekhara[5]) wissen wir, daß Somila und Rāmila zusammen eine Śūdrakakathā verfaßten, welche wohl sicher die Geschichte des Königs Śūdraka behandelte. Dieser muß somit älter als Somila und folglich wohl auch als Kālidāsa sein.

König Śūdraka spielt eine große Rolle in der indischen Tradition. In der Rājataraṅgiṇī 3. 343 wird er mit Vikramāditya zusammengestellt, und nach dem Skandapurāṇa ist er der erste der Andhrabhṛtyas[6]). Die vierte Erzählung der Vetālapañcaviṃśati macht ihn zum König von Vardhamāna oder Śobhāvatī und berichtet, daß er hundert Jahre alt wurde,

und nach der Kādambarī[7]) herrschte er in Vidiśā. Die Tradition[8]) stellt ihn vielfach als einen Minister oder Vasallen des Śātavāhana dar, dem er nach einem Bericht mit Hilfe des Ujjayinīprinzen Pratiṣṭhāna wegnimmt. König Śūdraka gilt aber auch als Verfasser des Dramas Mṛcchakaṭikā, in dessen Einleitung auch von seinem Tode im Alter von hundert Jahren die Rede ist, weshalb wohl diese Einleitung nicht von Śūdraka herrühren kann[9]).

Über die Zeit und die Verfasserschaft dieses Dramas gehen die Ansichten weit auseinander. Man hat es lange für das älteste aller indischen Dramen gehalten[10]), und die Verfechter der griechischen Hypothese haben es in ihrer Beweisführung in erster Linie berücksichtigt. Andererseits suchte Jolly[11]) zu zeigen, daß das im neunten Akte geschilderte Rechtsverfahren zu der Lehre der Gesetzbücher aus dem 6. und 7. Jahrh. stimme. Pischel, der ursprünglich[12]) geneigt war, das Drama dem Dichter Bhāsa zuzuschreiben, suchte später[13]) nachzuweisen, daß es von Daṇḍin herrühre. Auch Lévi[14]) sprach sich für eine späte Zeitansetzung aus, kam aber später[15]) zu einem anderen Resultate. Jacobi[16]) hält Śūdraka für später als Kālidāsa, zweifelt aber nicht daran, daß er ein König, und dann wohl wahrscheinlich Śūdraka war, und die genauen Angaben, die in dem Prologe gemacht werden, daß Śūdraka vom Stare geheilt worden war, und daß er als hundertjähriger Greis den Scheiterhaufen bestieg, nachdem er seinen Sohn als König gesehen und ein Roßopfer veranstaltet hatte, sind so bestimmt, daß es sich um eine wirkliche historische Persönlichkeit handeln muß. Ich habe ihn deshalb[17]) mit dem Ābhīrafürsten Śivadatta identifiziert, durch den oder durch dessen Sohn Īśvarasena der Herrschaft der Andhras ein Ende gemacht wurde, bei welcher Gelegenheit vielleicht die Cediära vom Jahre 248—249 eingeführt wurde[18]).

Dazu würde es auch passen, daß in der Mṛcchakaṭikā der Hirt (gopāla) Āryaka den König Pālaka beseitigt, worin allerdings Windisch[19]) eine Adaption der Kṛṣṇalegende gesehen hat. Eher ist der gopāla Āryaka eine Umdichtung der Sagengestalt des Gopāla, dessen Sohn nach der nepalesischen Bearbeitung der Bṛhatkathā[20]) an Stelle des Pālaka König wurde, indem ja die traditionelle Beschäftigung der Ābhīras die von Hirten ist.

Śūdraka gehört somit wohl der Mitte des 3. Jahrh. an, und wir dürfen wohl der Tradition folgen, wonach er schließlich in Pratiṣṭhāna, dem heutigen Paiṭhān in Haiderabad, seine Herrschaft begründete. Dazu stimmt es auch, daß die Mṛcchakaṭikā das erste indische Drama ist, in welchem die Māhārāṣṭhrī verwendet wird. Ob König Śūdraka bei der Ausarbeitung der Mṛcchakaṭikā einen oder mehrere Hofpaṇḍits, z. B. Somila und Rāmila, herangezogen hat, können wir natürlich nicht entscheiden[21]).

Die ersten vier Akte sind einfach eine Bearbeitung des Cārudatta des Bhāsa. Dadurch erklärt sich auch der sonderbare Übergang vom Sanskrit zum Prakrit in den Repliken des sūtradhāra in der Einleitung (vgl. oben § 57). Damit hat Śūdraka, wie schon Windisch vermutete, eine politische Intrige, deren Zentrum der Hirt Āryaka ist, verschmolzen. Aus dem Ganzen ist ein prakaraṇa in zehn Akten geworden.

Die ersten vier Akte stimmen mit dem Cārudatta so genau überein, daß sie als eine oberflächliche Bearbeitung bezeichnet werden müssen. Die Namen sind teilweise etwas geändert, so heißt der Königsschwager Saṃsthānaka und der Dieb, der Vasantasenā's Schmuck stiehlt, Śarvilaka. Auch sonst sind kleine Änderungen vorgenommen. Als z. B. Śarvilaka mit Vasantasenā's Zofe das Haus verläßt, erfährt er, daß König Pālaka den Hirten Āryaka eingesperrt hat, da es vorausgesagt worden ist, daß

dieser König werden soll. Śarvilaka verläßt deshalb seine Braut, um seinem Freunde Āryaka zu helfen. Weiter wird berichtet, wie Vasantasenā mit ihrem Schmuck zu Cārudatta zurückkehrt und bei ihm die Nacht zubringt. Am nächsten Morgen geht Cārudatta in den Park, und nun begegnet Vasantasenā seinem Sohne Rohasena, der unglücklich ist, weil er bloß ein irdenes Wägelchen (*mṛcchakaṭikā*) als Spielzeug besitzt. Die Hetäre füllt ihm sein Wägelchen mit Juwelen, damit er sich ein goldenes kaufen könne, und aus diesem Auftritt hat das Drama seinen Namen erhalten. Nun erscheint Cārudatta's Wagen, um Vasantasenā abzuholen. Der Diener hat aber ein Kissen vergessen, und während er wegfährt, um dies zu holen, fährt Saṃsthānaka's Wagen vor und Vasantasenā steigt durch ein Versehen in denselben hinein. Als Cārudatta's Wagen zurückkehrt, ist Āryaka, der aus dem Gefängnis entwichen ist, erschienen und steigt in den Wagen ein. Der Kutscher merkt, daß jemand eingestiegen ist und fährt mit der vermeintlichen Vasantasenā weg. Sie werden von Polizisten aufgehalten, der eine von diesen läßt aber Āryaka fahren und sagt, Vasantasenā sitze in dem Wagen, während der andere, der Verdacht hat, weggeht, um Bericht abzustatten. Der Wagen fährt dann weiter in den Park, wo Cārudatta bereitwillig Āryaka seinen Wagen überläßt. Inzwischen fährt Saṃsthānaka's Wagen mit Vasantasenā nach einem Parke, wo sich der Königsschwager aufhält. Er freut sich, als er Vasantasenā erblickt. Diese aber weist ihn zurück, und in seiner Wut erschlägt er sie und begräbt sie in einem Blätterhaufen. Hier wird sie von dem früheren Bader, der jetzt buddhistischer Mönch geworden ist, aufgefunden, und es zeigt sich, daß sie nicht tot ist, weshalb der Mönch sie in sein Kloster bringt. Saṃsthānaka aber geht ins Gericht und erhebt Anklage gegen Cārudatta: er habe Vasantasenā im Park ermordet und ihre Schmucksachen geraubt. Alles spricht gegen ihn. Ihre Mutter bezeugt, daß sie nach Cārudatta's Hause gegangen ist, der Polizist berichtet, daß sie angeblich in Cārudatta's Wagen weggefahren ist, und schließlich erscheint auch der vidūṣaka mit Vasantasenā's Schmucksachen, die sie Rohasena gegeben hatte. Cārudatta verlangt ein Gottesurteil, wird aber vom Richter zur Verbannung verurteilt, welches Urteil König Pālaka umstößt und die Todesstrafe verhängt. Cārudatta wird dann zur Richtstätte geführt. Im letzten Augenblick aber erscheinen Vasantasenā und der Mönch und berichten, daß Saṃsthānaka der wirkliche Mörder ist. Bald hören wir auch, daß Āryaka König Pālaka getötet hat, und er selbst bietet Cārudatta den Thron an, während Vasantasenā von ihrem Hetärenstand befreit wird. Cārudatta will aber nicht König werden, nur bittet er, daß man Saṃsthānaka schonen solle[22].

1) S. oben § 75, Anm. 2. 2) Lévi, S. 161. 3) Subhāṣitāvali, Introduction, S. 81. 4) Vgl. Pischel, Grammatik der Prakrit-Sprachen, § 595. 5) Subhāṣitāvali, Introduction, S. 103; Lévi, S. 160. 6) Wilson, Works 9, S. 194, Anm. 1. 7) ed. Parab, S. 7. 8) Vgl. Bhau Daji, J. Bo. Br. RAS. 8, S. 240; Weber, Ind. Stud. 14, S. 147; Lévi, JA. 9. 19, S. 123f. 9) Jacobi, Literaturblatt für orient. Philol. 3, S. 72f.; Asutosh Mukhopádhyáya, Proceedings of the Asiatic Society of Bengal 1887, S. 135. 10) Wilson 1, S. 5f.; Windisch, Einfl., S. 12f.; Kellner, Einleitende Bemerkungen zu dem indischen Drama "Mricchakaṭikâ". Jahresbericht des Gymnasiums Zwickau 1872; Berthold Müller, Ausland 1881, S. 995. 11) Tagore Law Lectures 1883, S. 68f. 12) GgA. 1883, S. 1229f. 13) Rudraṭa, Introduction, S. 16f.; dagegen Maheshcandra Nyáyaratna, Proceedings of the Asiatic Society of Bengal 1887, S. 193f.; A. Gawronski, Sprachliche Untersuchungen über das Mṛcchakaṭika und das Daśakumāracarita. Diss. Leipzig 1907. 14) S. 198f. 15) JA. 9. 19, S. 123f. 16) Bhavisatta Kaha von Dhanavāla. Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-philologische u. historische Klasse 29. 4. München 1918, S. 83[1]; vgl. auch oben Anm. 9. 17) Frühg., S. 107f. 18) Vgl. Fleet, JRAS. 1905, S. 568. 19) Berichte der Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1885,

S. 439f. [20]) Budhasvāmin, Bṛhatkathāçlokasaṃgraha I—II. [21]) Vgl. weiter Cappeller. Festgruß Böhtlingk, S. 20f.; M. Κεφαλλῆνος, Αἱ ἑταῖραι ἐν τῷ ἰνδικῷ δράματι. Ἀθῆναι 1886; Nisikanta Chattopadhyaya, Three lectures, Bombay 1895; derselbe, Mṛcchakaṭikā, Mysore 1902; Boltz, Vasantasena und die Hetären im indischen Drama. Darmstadt 1894; Pavolini, Il carretto d'argilla, Firenze 1902; A. W. Rhyder, JAmOrSoc. 27, S. 418f.

[22]) Ausgaben. The Mrichchhakati, with a commentary explanatory of the Prakrit passages. Calcutta 1829; Mṛcchakaṭikā id est Curriculum Figlinum. Sanscrite edidit A. F. Stenzler. Bonnae 1846; Mṛcchakaṭikanāmakaṃ prakaraṇam. Kalikātā 1792 [1870]. Majumdar's Series. Mit einem Kommentar von Rāmamaya Śarman und einer Vorrede von Varadāprasāda Majumdār; Mrichhakatika ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1881; The Mṛchchhakaṭika, or Toy Cart. A prakaraṇa. Vol. I. Containing Two commentaries (1) The Suvarṇālaṁkaraṇa of Lalla Dikshita, and (2) a vṛitti or vivṛiti by Prithvîdhara, and (3) various readings. Ed. by Nârâyaṇa Bâlakṛishṇa Goḍabole. Bombay 1896. Bombay Sanskrit Series, 52; The Mṛichchhakaṭika, with the commentary of Pṛithvîdhara. Ed. by Kâshînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1900. 3. Ausg. Revised by Mahâdeo Gangâdhar Shâstrî Bâkre. Bombay 1909; The Mrichchhakatika, ed. by T. E. Srínivásáchári. Madras 1907, usw.

Übersetzungen. Dänisch: Lervognen. Et indisk Skuespil. Oversat af E. Brandes. Kjöbenhavn 1870.

Deutsch: Mṛkk'hakaṭika, d. i. Das irdene Wägelchen. Übs. v. O. Böhtlingk. St. Petersburg 1876; Mricchakatika. Metrisch übs. v. L. Fritze. Schloß Chemnitz 1879. Indisches Theater. Bd. 3; Vasantasenâ, oder Das irdene Wägelchen. Frei wiedergegeben von Michael Haberlandt. Leipzig 1893; Vasantasena. Drama in fünf Akten, mit freier Benutzung der Dichtung des altindischen Königs Sudraka, von Emil Pohl. Stuttgart 1893. In dieser Bearbeitung wurde das Stück auf vielen deutschen und ausländischen Bühnen aufgeführt; Vasantasena. Ein Schauspiel in 3 Akten. Nach dem indischen des Königs Śudraka von Lion Feuchtwanger. München 1916. Wiederholt in Deutschland aufgeführt.

Englisch: The Mŕichchhakati, or the Toy-Cart. Wilson 1,, S. 1f.; wiederholt neugedrukt; The little clay cart. Translated by Arthur W. Rhyder. Cambridge, Mass. 1905. Harvard Oriental Series 9.

Französisch: Le Chariot d'Enfant. Drame en cinq actes et sept tableaux. Traduction par MM. Méry et G. de Nerval. Paris 1850; La Mritchhakatika. In 'Une Tétrade ou drame, hymne, roman et poème traduits par Hippolyte Fauche'. Vol. I, Paris 1863; Le Chariot de Terre Cuite. Traduit par P. Regnaud. Paris 1876; eine Bearbeitung von Barrucand wurde 1895 in Paris aufgeführt, vgl. Lévi, Revue de Paris 1895, S. 818f.

Holländisch: Het Leemen Wagentje. Vertaald door P. Vogel. Diss. Amsterdam 1897.

Italienisch: Mṛcchakaṭikā, versione italiana di Michele Kerbaker. Arpino 1908. Ursprünglich in Rivista Europea, Firenze 1869 und Giornale Napolitano 9, 1884. Der erste Akt mit einer Einleitung auch Firenze 1872.

Russisch: Vasantasena, drevnaja indeiskaja drama. Perevod C. Kossoviča. Moskvitjanin 1849.

Schwedisch: Vasantasena. Indiskt drama i 5 akter. Fritt efter Emil Pohls tyska bearbetning af Frans Hedberg. Stockholm 1894.

KĀLIDĀSA.

§ 77. Der berühmteste unter allen indischen Dramatikern ist Kālidāsa. In der Vorrede zu seiner Übersetzung der Śakuntalā erzählt William Jones, wie er einen Inder einmal fragte, welches indische Drama das beste sei, und wie dieser sofort antwortete:

Kālidāsasya sarvasvam Abhijñānaśakuntalam
tatrāpi ca caturtho 'ṅko yatra yāti Śakuntalā.

Auch in Europa ist vielfach ein ähnliches Urteil gefällt worden, und das von dem Inder genannte Drama des Kālidāsa ist der Gegenstand allgemeiner Bewunderung gewesen [1]).

Um so mehr zu bedauern ist es, daß wir über sein Leben nichts Sicheres wissen, und daß seine Zeit nicht mit völliger Sicherheit bestimmt werden kann.

Einer weitverbreiteten Tradition zufolge [2]) war er ursprünglich ein Mann aus dem Volke, ohne jede Bildung, und wurde erst durch die

Gnade der Göttin Kālī zu einem gelehrten Dichter. Sein Name Kālidāsa, Kālī's Knecht, sollte somit ein späterer Titel sein, und sein wirklicher Name würde uns unbekannt sein. Ja man hat sogar versucht, ihn mit einem anderen Dichter, Mātṛgupta, zu identifizieren[3]).

Es ist richtig, daß ein Name wie Kālidāsa eigentlich nicht von einem hochkastigen Arier getragen werden kann, und dieser Umstand mag bei der Ausformung der Tradition mitbestimmend gewesen sein. Historisch läßt sich aber dieselbe kaum verwerten.

Weiter wird Kālidāsa in der Überlieferung mit verschiedenen Fürsten in Verbindung gebracht. Ganz außer acht können wir dabei die Darstellung des Bhojaprabandha lassen, wonach Kālidāsa am Hofe des Königs Bhoja von Dhārā im 11. Jahrh. lebte. Nach einer anderen Überlieferung, die wir aus Ceylon kennen[4]), war Kālidāsa ein Zeitgenosse des Kumāradāsa, der von einigen[5]) in das 6. Jahrh., von anderen[6]) aber viel später angesetzt wird.

Die verbreitetste Tradition aber macht ihn zu einem Zeitgenossen des Königs Vikramāditya[7]). Unter Vikramāditya versteht die indische Überlieferung den König von Ujjayinī, der der Herrschaft der Śakas ein Ende machte und die Vikramaära begründete, und in Indien wird deshalb Kālidāsa häufig als ein Dichter des 1. vorchristl. Jahrh. angesehen, oder er wird für noch älter gehalten[8]), und in Ujjayinī lebt sein Name noch heute in der Überlieferung[9]).

Eine so frühe Zeitansetzung ist aber aus vielen Gründen unmöglich. Wir haben gesehen, daß Kālidāsa jünger als Bhāsa und sicher wohl auch als Śūdraka ist, und Jacobi hat gezeigt[10]), daß seine astronomischen Anschauungen es unmöglich machen, ihn früher als 350 n. Chr. anzusetzen.

Man hat sich deshalb nach anderen Anhaltspunkten umgesehen. Ein verbreiteter Versus memorialis berichtet, daß er am Hofe Vikramāditya's mit acht anderen "Juwelen" zusammenlebte[11]). Einer von diesen ist der Astronom Varāhamihira, der sicher dem 6. Jahrh. angehört. Kern[12]) und Pischel[13]) verlegen deshalb Kālidāsa in das 6. Jahrh., und auch Lévi[14]) schließt sich ihnen an. Fergusson[15]) bringt diese Zeitannahme in Übereinstimmung mit der Vikramāditya-Überlieferung, indem er vermutet, daß die Vikramaära zur Erinnerung an den Sieg bei Korur im Jahre 544 eingeführt wurde, eine Annahme, die nicht mehr aufrechterhalten werden kann, nachdem Inschriften in der Vikramaära aus einer früheren Zeit gefunden worden sind. Da aber Vikramāditya kein Name, sondern ein Ehrentitel ist, würde die Zeitansetzung nicht dadurch beeinflußt werden.

Fergusson und Max Müller, der ihm folgte, identifizierten Kālidāsa's Schützer Vikramāditya mit einem Vorgänger des Königs Harṣa Śīlāditya, während Hoernle[16]) an Yaśodharman, den zentralindischen Besieger der Hunnen dachte. Die Hūṇas werden von Kālidāsa in seinem Raghuvaṃśa 4. 68 genannt. Pathak[17]) findet, daß die Lokalisierung derselben auf Kaśmīr hinweist und kommt deshalb gleichfalls zu dem Resultat, daß Kālidāsa's Zeit das 6. Jahrh. sei.

Dieses Ergebnis hat man auch durch die Erklärung des Mallinātha zu Kālidāsa's Meghadūta v. 14 zu stützen gesucht, wonach dort auf den bekannten Buddhisten Diṅnāga angespielt wird[18]), indem man Diṅnāga in das 6. Jahrh. versetzte[19]). Die Beziehung auf Diṅnāga ist aber sehr unsicher[20]), und anderseits ist es kaum möglich, Kālidāsa so spät wie im 6. Jahrh. anzusetzen.

Wie B. C. Mazumdar hervorhebt[21]), werden die Hūṇas von Kālidāsa eigentlich als ein Volk auf der Grenze Indiens beschrieben, während sie

später große Teile des Landes eroberten. Weiter wird Kālidāsa nicht bloß in einer Inschrift vom Jahre 634—35 genannt[22]), sondern schon in einer solchen aus dem Jahre 473—74 nachgeahmt[23]).

Huth[24]), der die früheren Ansichten über Kālidāsa's Zeit referiert, war zu dem Resultate gekommen, daß er zwischen 400 und 600 anzusetzen sei. Die untere Grenze kann aber nach den erwähnten inschriftlichen Zeugnissen nach oben gerückt werden, und wenn wir bedenken, daß die indische Tradition so allgemein Kālidāsa als einen Zeitgenossen des Vikramāditya betrachtet, wird es wahrscheinlich, daß diejenigen Forscher recht haben, die diesen Vikramāditya mit einem der Guptaherrscher identifizieren, da es aus ihren Münzen feststeht, daß diese den alten zentralindischen Titel wieder aufnahmen[25]). Lassen[26]) dachte dabei an Candragupta II und Kumāragupta; Weber[27]) an Samudragupta und dessen Vorgänger und Nachfolger; Chakravarti[28]), Liebig[29]), Collins[30]) und Gawronski[31]) an Skandagupta, Bloch[32]) und Keith[33]) an Candragupta II und Mazumdar[34]) an Kumāragupta I und Skandagupta.

Ich glaube, daß Candragupta II wahrscheinlich der Schützer Kālidāsa's war. Er war der erste Guptaherrscher in Ujjayinī und der erste, der den Titel Vikramāditya führte. Das Mālavikāgnimitra spielt vielleicht auf die Ereignisse während der Zeit, als er noch in Mālava herrschte, und als sein Vater Samudragupta sein Roßopfer veranstaltete, an; der Name des Dramas Vikramorvaśīya enthält vielleicht eine Anspielung auf den Titel Vikramāditya, und das kāvya Kumārasambhava feiert vielleicht die Geburt des Kumāragupta. Seine Zeit würde somit Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrh. sein. Unter seinen Werken haben wir es hier nur mit den Dramen[36]) zu tun.

[1]) Vgl. z. B. Goethe, Gedichte antiker Form sich nähernd 33 (Beilage zu Brief an F. H. Jacobi, 1. Juli 1791); Noten u. Abhandl. zu bess. Verst. des West-östl. Divans; Maximen u. Reflexionen 5. Aus dem Nachlaß (17); Schriften zur Lit., Ind. u. chines. Dichtung (1826). [2]) Tārānātha, Geschichte des Buddhismus übers. v. Schiefner, S. 76f.; Merutuṅga, Prabandhacintāmaṇi, S. 6f.; Tullu, Ind. Ant. 7, S. 115f. [3]) Bhau Daji, J. Bo. Br. RAS. 6, S. 218f. [4]) James d'Alwis, Sidath Sangarawa, S. clii f.; Lassen, Ind. Alt. 4, S. 293; Rhys Davids, JRAS., New Series 20, S. 148f.; Bendall, ibidem, S. 440. [5]) Vgl. Thomas, JRAS. 1901, S. 253f. [6]) Keith, JRAS. 1901, S. 578f., vgl. G. R. Nandargikar, Kumāradāsa. Poona 1908. [7]) Lassen, Ind. Alt. 2², S. 1171; Weber, Indische Literaturgeschichte², S. 217f. [8]) Vgl. Saradaranjan Ray, J. & PASB. 4, S. 327f., und Vorrede zu seiner Ausgabe der Śakuntalā. [9]) Jackson, J. Am. Or. Soc. 22, 1901, S. 331f. [10]) Jacobi, Monatsbericht der Kgl. Ak. Berlin, 1873, S. 554f. [11]) Im Jyotirvidābharaṇa (vgl. Weber, ZDMG. 22, S. 708f., S. 723f.; Bhau Daji, J. Bo. Br. RAS. 6, S. 25f.), in dem Navaratna (Westergaard, Catalogus Hauniensis, S. 14), und Häberlins Sanskrit Anthology; vgl. Bentley, Asiatic Researches 8, S. 242; Wilson, Works 5, S. 167; Hall, Benares Magazine 1852, S. 274f. [12]) Bṛhatsaṃhitā, Preface, S. 20. [13]) Die Hofdichter des Lakṣmaṇasena. Berlin 1893, S. 5, Anm. 1. [14]) S. 163f. [15]) JRAS., New Series 12, 1880, S. 268f.; vgl. Max Müller, India what can it teach us. London 1883, S. 281f. [16]) JRAS. 1903, S. 545f., 1909, S. 89f. [17]) J. Bo. Br. RAS. 19, S. 35f.; vgl. Chakravarti, JRAS. 1903, S. 183f., 1904, S. 158f. [18]) Weber, ZDMG. 22, S. 726f. [19]) Kern, Manual of Buddhism, S. 129. [20]) Keith, JRAS. 1909, S. 435f. [21]) JRAS. 1909, S. 731. [22]) Kielhorn, Ep. Ind. 6, S. 3f. [23]) Bühler, Die indischen Inschriften und das Alter der ind. Kunstpoesie, S. 18, 71; Kielhorn, NGGW. 1890, S. 251f.; Peterson, JRAS. 1891, S. 326f.; Keith, JRAS. 1901, S. 578f., 1909, S. 433f.; Chakravarti, JRAS. 1904, S. 158f. und über die Verfasserschaft des Ṛtusaṃhāra Nobel, ZDMG. 66, S. 275f., JRAS. 1913, S. 401f.; Keith, JRAS. 1912, S. 1066f.; 1913, S. 410f. [24]) Die Zeit des Kâlidâsa. Diss. Berlin 1890. [25]) Lassen, Ind. Alt. 2², S. 967. [26]) ibidem, S. 1171f. [27]) Ind. Stud. 2, S. 415f. [28]) JRAS. 1903, S. 183f., 1904, S. 158f. [29]) Jahresbericht der schles. Gesellsch. f. vaterl. Cultur 1903, 4, S. 27f. [30]) Geographical data of the Raghuvaṃśa and Daśakumāracarita. Diss. Leipzig 1907, S. 48. [31]) The Digvijaya of Raghu and some connected problems. Rocznik Oryentalistyczny 1, S. 43f. [32]) ZDMG. 62, S. 671f. Behandelt auch die Frage nach Anspielungen auf die Guptas in Kālidāsa's Werken. Vgl. darüber weiter Grierson, JRAS. 1903, S. 363;

Mazumdar, JRAS. 1909, S. 731 f.; Thomas, JRAS. 1909, S. 740 f. [33]) JRAS. 1909, S. 433 f. [34]) ibidem, S. 731 f.; G. A. Huckel, L'époque de Kālidāsa, Revue des Idées, 15. Dez. 1909 habe ich nicht gesehen. [35]) Vgl. Mahākavi Kālidāser granthāvalī. Kalikātā 1302 [1895]. Enthält bloß die Dramen; Mahākavi Kālidāser granthāvali. Kalikātā 1307 [1899]. Enthält die Śakuntalā; Œuvres complètes de K. traduites du sanscrit en français pour la première fois par H. Fauche. Paris 1859—60; Œuvres choisies de K. traduites par H. Fauche. Çakountala, Raghou-Vança, Megha-Douta. Paris 1865; Teatro di Calidasa (Sacuntala, Urvasia, Malavica ed Agnimitro) tradotto dal sanscrito in italiano da A. Marazzi. Milano 1871; Works of K. Translaed [!] from original Sanskrit into English. 1. Shakuntala [in Wilsons Übs.], 2. Vikrama-urvashi [in Wilsons Übs.], 3. Kumarasambhavam, 4. Megha-duta, 5. Ritu-samhara, 6. Raghuvamsha. Calcutta 1901.

§ 78. Wir besitzen im ganzen drei Schauspiele des Kālidāsa, Mālavikāgnimitra, Urvaśī und Śakuntalā. Mālavikāgnimitra ist sicherlich das älteste von ihnen, und der Verfasser hat es für notwendig gehalten, sich in der Einleitung zu entschuldigen, daß ein Werk von ihm, einem neuen Dichter, aufgeführt werde. Auch in der Urvaśī bittet er um Nachsicht, während das in der Śakuntalā nicht der Fall ist. Cappeller[1]) hielt das Mālavikāgnimitra allerdings für Kālidāsa's letztes Drama, mit dieser Auffassung steht er aber ganz allein, und in der Tat deuten auch der Stil und die unbedeutende Rolle, die das Schicksal spielt, darauf hin, daß das Drama älter ist als die beiden anderen. Es ist auch charakteristisch, daß der vidūṣaka wie in Bhāsa's besten Dramen ein kluger Berater des Königs ist und nicht vorwiegend der gefräßige, komische Brahmane, der uns in späteren Dramen entgegentritt.

Einige Forscher[2]) haben geglaubt, das Mālavikāgnimitra dem Kālidāsa absprechen zu müssen. Nach den Untersuchungen von Weber[3]), Pandit[4]), Cappeller, Haag[5]) und Lévi[6]) kann aber diese Auffassung als erledigt angesehen werden[7]).

Es ist ein nāṭaka in fünf Akten und wurde für das Frühlingsfest, wahrscheinlich in Vidiśā, geschrieben.

Die Vidarbhaprinzessin Mālavikā ist für König Agnimitra von Vidiśā bestimmt worden. Der Vidarbhafürst, der mit Agnimitra in Krieg ist, läßt aber das Gefolge, das sie nach Vidiśā führen soll, gefangen nehmen. Sie selbst entweicht und findet ihren Weg nach Vidiśā, wo sie, ohne erkannt zu werden, in dem Harem der Königin Dhāriṇī Aufnahme findet. Die Königin läßt sie bei einem tüchtigen Lehrer in der Tanzkunst unterrichten. Der König bekommt ein Gemälde, das sie darstellt, zu sehen und verliebt sich in sie. Um die beiden zusammenzuführen, arrangiert der vidūṣaka eine Tanzkonkurrenz zwischen Mālavikā und einem anderen Mädchen, wobei der König, die Königin und die Nonne Kauśikī zugegen sein sollen. Mālavikā wird als Siegerin erklärt, und die Liebe des Königs nimmt noch mehr zu. Später wird Mālavikā von der Königin in den Park geschickt, um einen Aśokabaum durch Berührung ihres Fußes zum Blühen zu bringen. Der König erfährt aus ihrem Gespräch mit einer Freundin, daß sie ihrerseits ihn liebt, und tritt zu ihr hin. Ihre Begegnung wird aber durch die zweite Königin Irāvatī gestört, und Mālavikā wird von der Dhāriṇī eingesperrt. Durch List veranstaltet aber der vidūṣaka eine neue Zusammenkunft, die wiederum von Irāvatī gestört wird. Bald aber kommen gute Nachrichten von auswärts. Aus dem Vidarbhalande wird der Sieg der Armee Agnimitra's gemeldet, und Boten, die ankommen, erkennen Mālavikā als die verschwundene Prinzessin. Auch des Königs Vater Puṣpamitra ist siegreich gewesen, und Agnimitra's und Dhāriṇī's Sohn hat als Schützer des Opferrosses die Yavanas am Ufer des Sindhu geschlagen. Dhāriṇī, die schon früher eine Belohnung ver-

sprochen hatte, falls Mālavikā den Aśokabaum zum Blühen bringen könnte, ist befriedigt und fordert selbst den König auf, Mālavikā zu heiraten[8]).

[1]) Observationes ad Kâlidâsae Mâlavikâgnimitram. Diss. Regimonti Pr. 1869. [2]) Wilson 2, S. 345f. [3]) Mâlavikâ und Agnimitra, S. vii f., vgl. Lassen, Ind. Alt. 2², S. 1173 f. [4]) Mâlavikâgnimitra, S. viii f. [5]) Zur Textkritik und Erklärung von Kâlidâsa's Mâlavikâgnimitra. T. 1. Frauenfeld 1872. [6]) S. 169f. [7]) Andere Beiträge zur Kritik und Erklärung: Bollensen, Beiträge zur Erklärung der Mâlavikâ. ZDMG. 13, S. 480f.; Cimmino, Alcune osservazioni sul dramma Mālavikāgnimitra. Atti dell' Accademia Pontaniana 34, S. 1f.; Haraprasád Sástrí, A dissertation on Kálidása's Málavikágnimitra. Calcutta 1907; Jackson, Time analysis of Sanskrit plays. 1. Mālavikāgnimitra. J. Am. Or. Soc. 20, S. 343f.; Schuyler, Bibliography of Kālidāsa's Mālavikāgnimitra and Vikramorvaśī. J. Am. Or. Soc. 23, S. 93f.; J. van der Vliet, Mâlavikâ-Mañjulikâ. Bijdragen voor de taal- land- en volkenkunde van Nederlandsch Indië 6. 5, S. 169f.; Weber, Zur Erklärung der Mâlavikâ. ZDMG. 14, S. 261 f.

[8]) Ausgaben: Malavika et Agnimitra drama indicum K. adscriptum. Textum primus edidit, in latinum convertit, varietatem scripturae et annotationes adjecit O. F. Tullberg. I. Bonnae 1840; The Mâlavikâgnimitra, a Sanskrit play. Ed. with notes by Shankar Pâṇḍurang Parab. Bombay 1869. 2. edition. With the commentary of Kâṭayavema [Minister des Reḍḍi-Fürsten Kumāragiri von Koṇḍavīḍu. ca. 1400]. Bombay 1889. Bombay Sanskrit Series VI.; Malavikagnimitra. Ed. with notes by Tarânatha Tarkavachaspati. Calcutta 1870 und 1887; Mālavikāgnimitraṃ, das ist Malavika und Agnimitra. Mit kritischen und erklärenden Anmerkungen hrsg. von F. Bollensen. Leipzig 1879; Mālavikāgnimitram [mit Kāṭayavema's Kommentar]. Vizagapatam 1884; Mālavikāgnimitraṃ [mit einem Kommentar von Mṛtyuñjaya Niśśaṅka]. Cannapur 1809 (1885); The Mâlavikâgnimitra. With the Commentary of Kâṭayavema. Ed. by Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1890; The Mâlavikâgnimitra. With the commentary of Kátayavêma and several others embodied therein, ed. with critical notes and translation by Ś. Śeshâdri Ayyar. Poona 1896; The Mâlavikâgnimitram. Ed. with a close English translation . . . by Sadâsiv Bhimrâo Bhâgwat under the general Supervision of Nârâyan Bâlkrishna Godabole. Poona 1897; Complete Sanskrit text for the F. A. Examination 1901. With full notes, translations, explanations, references, allusions, grammatical glosses, synonyms, paraphrases, etc. by T. V. Vaidyanatha Aiyar. Madras 1900; The Mālavikāgnimitra. With comm. notes and translation by M. C. Śatakopācārī. Kumbakonam 1900; The Malavikagnimitra. With the comm. of Nilakanta [!] and Katayavena [!]. Srirangam 1908, usw.

Übersetzungen: Czechisch: Mālavikā a Agnimitra. Preložil Zubatý. Prag 1893.

Dänisch: Kongen og Danserinden. Lystspil i fem Akter. Oversat af E. Brandes. Köbenhavn 1874.

Deutsch: Mâlavikâ und Agnimitra. Ein Drama in fünf Akten. Zum ersten Male aus dem Sanskrit übs. von A. Weber. Berlin 1856; Malavika und Agnimitra, metrisch übs. v. L. Fritze, Leipzig. [1881]; Mālavikāgnimitra. Prinzessin Zofe. Ein indisches Lustspiel in vier Aufzügen nebst einem Vorspiel, frei für die deutsche Bühne bearbeitet von Leopold v. Schroeder. München 1902.

Englisch: Analyse von Wilson 2, S. 345f.; The Málavikágnimitra. Literally transl. into English prose by C. H. Tawney. Calcutta 1875 und 1891; Malavikagnimitra transl. into English prose by G. R. Nandargikar. Poona 1879; Malavikagnimitra. Literally transl. into English together with an introduction. By T. R. Ratnam Aiyer. 2. ed. Trichinopoly 1891.

Französisch: Malavika et Agnimitra. Traduit pour la première fois en français par P. E. Foucaux. Paris 1877; Agnimitra et Mâlavikâ, comédie en cinq actes trad. par Victor Henry. Paris 1889.

Holländisch: Danseres en koning. Malavika en Agnimitra. Toneelstuk. Vertaald door Dr. J. van der Vliet. Haarlem 1882.

Italienisch: Malavica ed Agnimitro. Dramma in cinque atti, tradotto da Antonio Marazzi. Milano 1871. In Teatro di Calidasa; Mālavikāgnimitra. Dramma indiano tradotto da Francesco Cimmino. Napoli 1897.

Schwedisch: Mâlavikâ. Ett indiskt skådespel. Från Sanskrit öfversatt af H. Edgren. Malmö 1877.

§ 79. Die Urvaśī, ein Schauspiel in fünf Akten, behandelt eine alte Sage, die in mehreren Fassungen bekannt ist[1]). Kālidāsa's Darstellung stimmt am besten zu der des Matsyapurāṇa. Das Stück ist in Indien sehr beliebt gewesen, und wir haben bestimmte Nachrichten, wonach seine Form allmählich etwas geändert worden ist. Nach dem Sāhityadarpaṇa

zu 6. 25 fing es in alten Handschriften ebenso an wie die Dramen Bhāsa's, indem die erste Strophe nach der Bemerkung nāndyante sūtradhāraḥ folgte. Später ist dies nach der üblichen Anordnung umgeändert worden.

Die Abweichungen der verschiedenen Handschriften sind so bedeutend, daß wir zwei verschiedene Rezensionen unterscheiden können. Die eine liegt in den Bengali- und den meisten Nāgarīhandschriften vor und wurde von Raṅganātha in seiner 1656 geschriebenen Vikramorvaśīprakāśikā kommentiert, der anderen gehören die meisten südindischen Handschriften und der Kommentar des Kāṭayavema, des Ministers des Reḍḍi-Fürsten Kumāragiri von Koṇḍavīdu (ca. 1400) an. In der ersteren heißt das Stück Vikramorvaśī und wird als ein troṭaka bezeichnet, in der letzteren wird es Vikramorvaśīya genannt und als ein nāṭaka beschrieben.

Der Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist besonders hervortretend im 4. Akte, wo die nordindische eine Reihe von Apabhraṃśaversen und Bemerkungen über die Art, auf welche sie gesungen und dargestellt werden sollen, enthält, während alles dies in der südindischen Rezension fehlt.

Shankar Pāṇḍuraṅg Paṇḍit sucht in seiner Ausgabe nachzuweisen, daß die südindische Ausgabe die ursprünglichere sei, weil es ungebührlich ist, dem König Apabhraṃśaverse in den Mund zu legen, und weil diese selbst für den Gang der Handlung ganz überflüssig sind und z. T. denselben unterbrechen. Pischel dagegen hob hervor, daß nur die Bengali-Rezension ein korrektes Prakrit aufweise, und daß sie wahrscheinlich den besseren Text gebe.

Gegen die Bengali-Rezension kann geltend gemacht werden, daß die Gestaltung des Prakrit in unseren immerhin verhältnismäßig modernen Handschriften für ihre Ursprünglichkeit nichts beweist, und daß keine Apabhraṃśaverse in den vielen Nachahmungen gerade des vierten Aktes (z. B. Bhavabhūti, Mālatīmādhava Akt 9; Rājaśekhara, Bālarāmāyaṇa Akt 5; Jayadeva, Prasanarāghava Akt 6; Mahānāṭaka Akt 4, usw.) vorkommen. Alles dies ist aber nicht beweisend, und die Sprache der Apabhraṃśalieder macht einen recht altertümlichen Eindruck. Sie werden auch kaum dem König in den Mund gelegt, sondern bilden eine Art von Ballett und Pantomime mit Gesang von derselben Art, wie wir es im 2. Akt von Bhāsa's Bālacarita finden, wo der König Kaṃsa allerlei Gestalten sieht. Wichtiger sind die Widersprüche, die gelegentlich zwischen den Apabhraṃśaversen und der vorhergehenden Prosarede vorkommen, und die allgemeinen Bedenken gegen die Annahme einer Apabhraṃśadichtung in so früher Zeit[2]). Die Bezeichnung des Stückes als ein troṭaka andererseits hängt wahrscheinlich, wie wir oben § 30 gesehen haben, gerade mit der Anwendung der Apabhraṃśaverse zusammen. In Wirklichkeit ist das Stück einfach ein nāṭaka.

Der Inhalt ist der folgende[3]):

Auf ihrem Wege vom Kailāsa wird die Apsaras Urvaśī von einem Unhold geraubt, bald aber von König Purūravas von Pratiṣṭhāna (heute Allahābād) befreit, und sofort verlieben sich die beiden ineinander, wonach sie sich jedoch trennen müssen. Bald aber kehrt Urvaśī mit einer anderen Apsaras zurück und findet den König in einem Park, wo er zum vidūṣaka von seiner Liebe spricht. Auf ein Stück Birkenrinde schreibt Urvaśī ein Geständnis ihrer eigenen Liebe, das der König dem vidūṣaka zur Aufbewahrung überläßt, und nun zeigen sich die Apsaras vor ihren Augen, werden aber bald zum Himmel gerufen, um in einem von Bharata inszenierten Stücke, dem Lakṣmīsvayaṃvara, zu spielen. Urvaśī's Liebes-

brief fällt dann in die Hände der Königin, und der König versucht vergebens, sie zu besänftigen. Im Himmel soll Urvaśī die Lakṣmī spielen, und auf die Frage, wen sie sich als Gemahl wähle, antwortet sie: Purūravas, und wird deshalb von Bharata verflucht, sie solle ihre göttliche Stellung verlieren. Indra aber begnadigt sie: sie darf in den Himmel zurück, wenn sie Purūravas einen Sohn geboren hat. Urvaśī begibt sich nun zu Purūravas und hört, ohne gesehen zu werden, wie sich die Königin bei ihm entschuldigt und erklärt, jede, die er liebt, zu ihrer Freundin machen zu wollen, wonach sie sich zurückzieht. Nun folgen glückliche Zeiten. Eines Tages aber wird Urvaśī eifersüchtig, verläßt den König und tritt in Kumāra's verhexten Hain hinein, wo sie in eine rankende Winde verwandelt wird. Untröstlich sucht sie der König überall und fragt alles und alle nach ihr. Hier gerade kommen die Apabhraṃśaverse vor, die sein Suchen und seine Sehnsucht in prachtvollen Bildern schildern. Endlich findet er einen leuchtenden Stein, den Stein der Wiedervereinigung, eine Winde zieht ihn unwiderstehlich an, er umarmt sie und hält Urvaśī in seinen Armen. Sie kehren zum Palast zurück, und die einzige Sorge des Königs ist, daß er kein Kind hat. Eines Tages hat ein Geier den Stein der Wiedervereinigung geraubt. Ein junger Knabe aber schießt ihn herunter, und sein Pfeil trägt eine Inschrift, wonach er Āyus, dem Sohne des Purūravas, gehört. Es zeigt sich, daß Urvaśī ihm im Geheimen einen Sohn geboren hat. Sie hat ihn aber versteckt, um nicht zum Himmel zurückkehren zu müssen. Jetzt ist aber die Stunde der Trennung gekommen. Purūravas will dann die Herrschaft niederlegen, und nun erscheint Nārada als Bote Indra's. Purūravas muß ihm im Kampfe gegen die Asuras helfen, und als Belohnung dafür darf Urvaśī, solange er lebt, bei ihm bleiben[4]).

[1]) Geldner, Vedische Studien 1, S. 243f. [2]) Vgl. Bloch, Vararuci und Hemacandra. Leipzig 1893, S. 15f.; Jacobi, Bhavisatta Kaha von Dhaṇavāla. München 1918, S. 58[1]. [3]) Vgl. Jackson, Time analysis of Sanskrit plays. 3. Vikramorvaçī, J. Am. Or. Soc. 20, S. 351f.

[4]) Ausgaben: Vikramorvasi, or Vikrama and Urvasi: a drama. With a commentary explanatory of the Prácrit passages. Calcutta 1830; Urvasia Fabula Calidasi. Textum sanscritum edidit, interpretationem latinam et notas illustrantes adjecit R. Lenz. Berolini 1833. Apparatus criticus ad Urvasiam. Berolini 1834; Vikramorvaśī das ist Urwasi, der Preis der Tapferkeit, ein Drama in fünf Akten. Hrsg., übs. und erläutert v. F. Bollensen. St. Petersburg. Leipzig 1846; Vikramorvaśí: a drama. Ed. by Monier Williams. Hertford 1849; Vikramorvaśīnāma troṭakam [hrsg. v. Rāmamaya Śarman] Kalikātā 1791 [1869]; Vikramorvashi, a drama in five acts. Ed. with a commentary [von Tārānātha Śarman] by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1873; Vikramorvaçīyam nach dravidischen Handschriften (hrsg. v. R. Pischel). BM. 1875, S. 609f.; The Vikramorvaśîyam. Ed. with English notes containing extracts from two Commentaries, by Shankar Pâṇḍurang Paṇḍit. Bombay 1879, 1889 und 1901. Bombay Sanskrit Series 16; The Vikramorvaśîya. With the commentary (Prakâśikâ) of Ranganâtha. Ed. by Kâśînâth Pâṇḍurang Parab and Mangesh Ramkrishṇa Telang. Bombay 1888; The Student's Practical Edition of K.s Vikramorvasíyam ed. with an introduction, Sanskrit Text, literal English translation and copious notes by Gajánan Bháskar Vaidya. Bombay 1894; Vikramorvashi. Ed. with an elucidary commentary in Sanskrit by Moreshvar Rámchandra Kále. Bombay 1895; Vikramorvaśîya with the comm. Arthaprakáśiká. Ed. by M. R. Kale. Bombay 1898; Vikramorvaśíyam with Sanskrit text, Engl. transl., copious notes, and an elaborate introduction by Keshav Bálkrishna Paránjpe. Bombay 1898, usw.

Übersetzungen. Czechisch: Urvasi. Drama v pěti jednánich. Emanuel Fait. Programm. Prag 1890.

Deutsch: Urvasi, der Preis der Tapferkeit. Ein ind. Schauspiel. Aus dem Sanskrit und Prakrit übs. v. K. G. A. Hoefer. Berlin 1837; Urwasi und der Held. Indisches Melodram. Aus dem Sanskrit und Prakrit metrisch übs. v. B. Hirzel. Frauenfeld 1838; Urvasi. Indisches Schauspiel. Deutsch metrisch bearb. v. Edm. Lobedanz.

Leipzig 1861 und wiederholt neugedruckt; Urvasi. Ein indisches Schauspiel. Metrisch übs. v. Ludw. Fritze. Leipzig [1880]; Urvasi. Oper in drei Aufzügen. Nach dem Indischen von ***. Musik von Wilhelm Kienzl. Kassel u. Leipzig.

Englisch: Vikrama and Urvasi, or the Hero and the Nymph. Wilson 1, S. 183 f.; Vikramorvaśí. Transl. into English prose by E. B. Cowell. Hertford 1851; Vikramorvaśi transl. into English lyrical verse by Brajendranath De. Canto I. Calcutta Review, Oct. 1884, S. 440 f.; Urvasie. In English poetry by Aurobind Ghose. Bombay 1899.

Französisch: Vikramorvaçi. Ourvaçi donnée pour prix de l'héroisme. Drame en cinq actes traduit du sanscrit par P. E. Foucaux. Paris 1861 und 1879.

Italienisch: Vikramorvasi, dramma tradotto di Francesco Cimmino. Torino 1890.

Spanisch: Vikramorvasi, drama. Version directa del sanskrit por F. García Ayuso. Madrid 1874.

Schwedisch: Vikramorvaçi. Öfversatt och förklaradt af C. J. Bergstedt. Stockholm 1846; Urvasi och hennes hjälte. Ett skådespel. Öfversatt af Hilding Andersson. Lund 1906.

§ 80. Abhijñānaśakuntalā oder Abhijñānaśākuntalam ist ein nāṭaka in sieben Akten und behandelt einen Stoff aus der indischen Überlieferung. Eine Version derselben Sage findet sich im Mahābhārata (1. 69—74), weicht aber ziemlich stark von Kālidāsa's Behandlung ab[1]).

Das Drama gilt, wie oben § 77 bemerkt, unter den Indern als ihr bestes, und es ist im Laufe der Zeit immer wieder abgeschrieben und veröffentlicht worden. Die Überlieferung ist denn auch wenig einheitlich, und man unterscheidet mehrere Rezensionen, die nach den Handschriften, in denen sie gewöhnlich vorliegen, die Bengali, die Devanāgarī, die Kāśmīrī und die südindische genannt werden, wozu noch eine gemischte kommt, die vorläufig nur handschriftlich vorliegt.

Die Bengali-Rezension wurde zuerst in Europa bekannt, indem sie der Übersetzung von William Jones zugrunde liegt. Die Devanāgarī-Fassung wurde von Brockhaus und Westergaard entdeckt. Die beiden Forscher überließen ihr Material an Böhtlingk, der eine Ausgabe, Bonn 1842, veranstaltete. Die südindische Version wurde von Pischel[2]) beschrieben, und die kāśmīrische wurde von Bühler[3]) entdeckt und von Burckhard[4]) beschrieben und herausgegeben.

Zu drei von diesen Rezensionen besitzen wir auch indische Kommentare, so zu der bengalischen von Ḍamaruvallabha, Śaṅkara, Kṛṣṇanātha und Candraśekhara, zu der Devanāgarī-Rezension von Rāghavabhaṭṭa, zu der südindischen von Abhirāma, Śrīnivāsācarya, Mṛtyuñjaya, Niḥśaṅka Bhūpāla, Kāṭayavema und Nārāyaṇabhaṭṭa.

Die Devanāgarī-Rezension wurde lange für die ursprünglichste gehalten[5]), nur Stenzler[6]) und Rückert[7]) glaubten, daß der Bengali-Text besser sei. Der Hauptvertreter dieser Auffassung war aber Pischel[3]), der nachwies, daß nur die Bengali-Rezension die Prakritdialekte richtig behandelt, und daß mehrere Lesarten des Devanāgarī-Textes sich als Glossen zu der Bengali Rezension erklären lassen. Lévi[9]) schloß sich Pischel an und zeigte, daß der Bengali-Text an einigen Stellen Harṣa und anderen späteren Dichtern vorgelegen haben muß. Weber[10]) andererseits sprach sich ebenso bestimmt für die Devanāgarī-Rezension aus, und ihm stimmten in neuerer Zeit Cappeller in seiner Ausgabe und Kerbaker[11]) in der Hauptsache bei. Bollensen[12]) glaubte, daß beide Rezensionen ursprünglich sein können, und zwar so, daß die Devanāgarī-Fassung die eigentliche Bühnenausgabe repräsentiere, die Kālidāsa selbst unternahm, als er sah, mit welchem Beifall sein Werk aufgenommen wurde.

Jetzt sind wohl die meisten der Ansicht, daß keine der uns vorliegenden Rezensionen den Urtext des Dichters repräsentiert. Die größere oder geringere Korrektheit der Prakritdialekte fassen wir heute etwas

anders auf, als Pischel es tat. Obgleich die auf uns gekommenen Prakritgrammatiker nicht sehr alt sind, sind sie doch älter als alle unsere Handschriften, und die größere Reinheit des Prakrits in der Bengali-Rezension kann sehr wohl auf besseren Kenntnissen der Abschreiber beruhen. Es ist richtig, daß mehrere Lesarten der Bengali-Rezension anscheinend ursprünglich sind. Bisweilen aber scheint der Devanāgarī-Text vorzuziehen zu sein, und mehrere Verse, die nur in der Bengali-Version vorkommen, sind nur Wiederholungen von anderen, ohne größeren poetischen Wert[13]. Der ursprüngliche Text liegt überhaupt in keiner Rezension vor, und es ist sogar fraglich, ob er sich, wie Hertel[14]) andeutet, kritisch noch wiederherstellen läßt[15]). Der Inhalt ist der folgende:

König Duṣyanta (oder Duḥṣanta) kommt auf der Jagd zu Kaṇva's Büßerhain, wo er dessen Pflegetochter Śakuntalā, die Tochter des Viśvāmitra und der Apsaras Menakā, erblickt. Ihre Schönheit und ihr Liebreiz machen einen tiefen Eindruck auf ihn, und sie ihrerseits verliebt sich in ihn. Es ist deshalb dem König sehr lieb, als er am folgenden Tage von den Schülern des Kaṇva, der selbst von seinem Heim abwesend ist, aufgefordert wird, sie gegen Unholde zu schützen. Gleichzeitig kommen auch Boten von der Königsstadt, er möge bald zwecks gewisser Observanzen zurückkehren. Er läßt aber den vidūṣaka an seiner Stelle gehen, indem er ihm vorsichtshalber versichert, daß es garnicht wahr sei, daß er in die Śakuntalā verliebt sei. Der König hat somit Gelegenheit, in der Nähe Śakuntalā's zu bleiben. Gelegentlich hört er auch, wie sie ihren Freundinnen gegenüber ihre Liebe eingesteht, ja sie schreibt ihm sogar ein poetisches Liebesbriefchen. Es folgt eine zärtliche Begegnung, die aber von Kaṇva's Frau Gautamī unterbrochen wird. Bald kommt es aber zu einer Gandharvaehe, worauf der König nach der Stadt zurückkehrt, indem er seinen Siegelring bei ihr zurückläßt und verspricht, sie bald abholen zu lassen. Śakuntalā denkt fortan bloß an Duṣyanta, und in ihrer Zerstreutheit versäumt sie es sogar, den jähzornigen Durvāsas gebührend zu ehren. Dieser verflucht sie deshalb: der, an den sie denkt, solle sich ihrer nicht erinnern. Auf die Fürbitte ihrer Freundinnen aber fügt er hinzu, daß seine Erinnerung durch ein Erinnerungszeichen wieder wachgerufen werden solle. Nun kehrt Kaṇva zurück, und obgleich kein Bote von Duṣyanta gekommen ist, schickt er ihm Śakuntalā nach. Sie verabschiedet sich zärtlich von allen in einer Szene, die für die Inder als der Höhepunkt des Dramas dasteht. Als sie dann zur Königsstadt gelangt, zeigt es sich, daß der König alles vergessen hat, und als sie ihm den Siegelring zeigen will, bemerkt sie, daß sie denselben verloren hat. Tief unglücklich zieht sie sich zurück und wird auf übernatürliche Weise weggeführt und von Menakā zu dem heiligen Mārīca Kāśyapa gebracht. Später bringt ein Fischer den Siegelring, den er in einem Fische gefunden hat, und nun kommt dem Könige die Erinnerung zurück und mit ihr die Reue. Endlich kommt es auch zur Wiedervereinigung. Bei der Rückkehr vom Dämonenkampf in Indra's Wagen steigt der König auf Hemakūṭa ab, um Mārīca Kāśyapa zu verehren. Dort sieht er einen jungen Knaben, der ein gefährliches Spiel mit einem jungen Löwen treibt. Er fühlt sich sonderbar zu ihm hingezogen. Es zeigt sich auch, daß es sein und der Śakuntalā Sohn Bharata ist, und in der Wiedervereinigung mit der Geliebten, die jetzt folgt, ist es beiden ein Trost, daß das ganze Unglück von dem Fluche des Durvāsas herrührt, sodaß der König ohne Schuld ist[16]).

[1]) Carolus Rabe, De Calidasae Sacuntala. Vratislaviae 1845; Berthold Müller, Kâlidâsa's Çakuntalâ und ihre Quelle. Breslau 1874. [2]) NGGW. 1873, S. 189f. [3]) Report, S. 62. [4]) Die Kaçmîrer Çakuntalâ-Handschrift. Wien 1884. Aus den Wiener Sitzungsberichten, phil.-hist. Classe, 107, H. 2. [5]) Lassen, ZKM. 3, S. 322; Brockhaus, Westergaard und Böhtlingk in Böhtlingk's Ausgabe. Bonn 1842; Spiegel, Münchener gelehrte Anzeigen 1846, S. 137f., vgl. Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1845, S. 734; Max Müller, Meghadûta, S. xvi; Monier Williams, Ausgabe, S. vii; Weber, Indische Streifen 2, S. 49; [6]) Hallesche Literaturzeitung 1844, S. 561f.; [7]) Aus Rückert's Nachlaß. Leipzig 1867, S. 428f. [8]) De Kâlidâsae Çâkuntali recensionibus. Vratislaviae 1870; Die Recensionen der Çakuntalâ. Breslau 1875; Beiträge zur vergleichenden Sprachforschung 8, S. 129f. [9]) II, S. 36f.; vgl. Spiegel, Jenaer Literaturzeitung 1874, S. 554f., wo vermutet wird, daß Kālidāsa selbst sein Werk umgearbeitet habe. [10]) Indische Streifen 3, S. 401; Ind. Stud. 14, S. 35f., S. 161f. [11]) Discorso esegetico sulla Çakuntalā di Kālidāsa. Atti dell' Accademia di Archeologia, Lett. e Belle Arti. Napoli 1906. [12]) NGGW. 1880, S. 365f. [13]) Vgl. Cappeller, Jenaer Literaturzeitung 1877, No. 117; [14]) Tantrākhyāyikā, S. viii; ZDMG. 64, S. 630f. [15]) Andere Beiträge zur Kritik und Erläuterung: Giovanni Berchet, Saggio sul dramma indiano la Sacontala, ossia l'Anello Fatale, di Calidasa. Milano 1819; C. Burkhard, Lectiones codicis Çâkuntali Bikânîriensis. Programm. Vindobonae 1882; J. B. Gilchrist, Sukoontala Natuk, being an Appendix to the English and Hindoostanee Dialogues in the Universal character. London 1826; A. de Gubernatis, Sacountala et Griselda. Verh. des. 13. Orientalisten-Kongr. Hamburg, S. 21f.; H. A. Hamaker, Over de Sakontala van Calidas. Mnemosyne 2, S. 213; O. F. Hedström, Om Sakuntala, ett indiskt drama. Upsala 1875; Jackson, Time analysis of Sanskrit plays. 2. Çakuntalā. J. Am. Or. Soc. 20, S. 345f.; Kālipāda Mukhopādhyāya, Notes on Sakuntala. Calcutta 1895; S. M. Natesa Sastri, A review of Sakuntala of Kalidasa. Madras 1897; A. V. Rhyder, Kṛṣṇanātha's Comm. on the Bengal recension of the Çakuntalā. J. Am. Or. Soc. 23, S. 79f.; Vihārī Lāl Sarkār, Sakuntalā Rahasya. Calcutta 1896; H. H. Wilson, Sur un drame indien. JA. 1. 10, S. 174f.

[15]) Hauptausgaben, vgl. M. Schuyler, The editions and translations of Śakuntalā, J. Am. Or. Soc. 22, S. 237f. Bengali-Rezension: La Reconnaissance de Sacountala, drame sanscrit et pracrit de Calidasa . . . . accompagné d'une traduction française, de notes philologiques, critiques et littéraires, et suivi d'un appendice (Épisode de Sacountala, extrait du Mahabharata) par A. L. Chézy. Paris 1830; dazu Notes et corrections. Paris 1831; Abhijñānaśakuntalanāmakaṃ nāṭakaṃ [hrsg. von Premacandra Tarkavāgīśa. Calcutta 1839]. Neue Ausgabe unter Aufsicht von E. B. Cowell. Kalikātā 1781 [1860] und, mit weiteren Noten von Rāmamaya Śarman Tarkaratna. Kalikātā 1786 [1864]; Abhijñānaśakuntalam [hrsg. v. Jaganmohana Tarkālaṃkāra und Kedāranātha Tarkaratna mit einer Bengali-Vorrede von Varadāprasāda Majumdāra]. Kalikātā 1926 [1869], Mozoomder's Series; Abhijnana Sakuntalam. Ed. with a commentary by Damaru Vallabha Panta. Calcutta 1871; Kâlidâsa's Çakuntalâ. The Bengâlî Recension. With critical notes ed. by R. Pischel. Kiel 1877. Eine neue Ausgabe in den Harvard Oriental Series in Vorbereitung.

Devanāgarī-Rezension: Kâlidâsa's Ring-Çakuntala. Hrsg., übs. u. mit Anmerkungen versehen v. O. Böhtlingk. Bonn 1842, dazu einige Nachträge im Bulletin de la classe des sciences historiques, etc., de l'Académie de St. Petersbourg 2, S. 119; Śakuntalá, or Śakuntalá recognized by the ring, a Sanskṛit drama, in seven acts. The Devanágarí recension of the text, with notes, critical and explanatory. By M. Williams. Hertford 1853 und 1876; Sacuntala annulo recognita, fabula scenica Câlidâsi. In usum scholarum academicarum textum recensionis Devanagaricae recognovit atque glossario sanscritico et pracritico instruxit C. Burkhard. Vratislaviae 1872, dazu: Flexiones Pracriticae. Breslau 1874; Abhijñānaśakuntalā. Ed. with notes and explanations by Īśvaracandra Vidyāsāgara. Calcutta 1880, 1887 und 1889; The Abhijnâna-śâkuntala, with the commentary (Arthadyotanikâ) of Râghavabhaṭṭa. Ed. with English notes by Nârâyaṇa Bâlakrishṇa Godabole and Kâśinâtha Pâṇduranga Paraba. Bombay 1883, 1886, 1891 und 1895; The Abhijnânaśakuntala. The purer Devanagari text. Ed. with a literal English translation, various readings, a preface principally treating of the relative value of the several recensions, full notes and useful appendices. By P. N. Patankar, Poona 1888 und 1902; The Abhijnánaśakuntala. With the commentary styled 'Arthadyotanika' of Rághavabhatta. Ed. with an English translation, critical and explanatory notes, and various readings by M. R. Kale. Bombay 1898, 1902 und 1908; Śakuntalā, or the Fatal Ring, a drama, to which is added Meghadūta and Bhagavadgita. Ed. with an introduction by T. Holme. London 1902; wesentlich der Devanagarī-Rezension, aber mit Benutzung der anderen, namentlich der Bengali-Rezension, folgen die Ausgaben: Kalidasa's Abhijnana-Sakuntalam. The text with

a literal English translation and an original Sanskrit Commentary by Saradaranjan Ray. Calcutta 1908, dazu: Notes including an essay on the age of Kalidasa and an analysis of the drama. Calcutta 1910; Kālidāsa's Śakuntalā (kürzere Textform) mit kritischen und erklärenden Anmerkungen hrsg. v. Carl Cappeller. Leipzig 1909.

Südindische Rezension: Abhijñānaśakuṃtalaṃ nāṭakaṃ vyākhyayā sākaṃ [hrsg. v. Sarasvatī Tiruveṅkaṭācārya und Vaṅgīpuram Rāmakṛṣṇamācārya]. Cannapura (Madras) 1875 [mit Śrīnivāsācarya's Kommentar]; Abhijñānaśakuntalam. Cannapura 1880; Śakuntalā. With the comm. of Srīnivāsa Chārlu. Madras 1882.

Kāśmīrī Rezension: s. oben Anmerkung 4.

Übersetzungen: Czechisch: Sakuntala: drama Indické od Kalidasy. Přeložil C. Vyprpis. Poesie Světova VI, S. 200f. 1871.

Dänisch: Sacontalá eller den uheldige Ring, Et Indiansk Drama of Cálidás; Oversat af Original-Sprogene Sanscrit og Prácrit i Engelsk [durch W. Jones]; og heraf i Dansk med en Indledning til den danske Oversättelse [von H. West]. Kiöbenhavn 1793; Sakuntala, Skuespil i syv Optrin. Oversat og forklaret af M. Hammerich. Köbenhavn 1845, 1858, 1879 usw.

Deutsch: Sakontala oder der entscheidende Ring. Aus den Ursprachen Sanskrit und Prakrit ins Englische [von W. Jones] und aus diesem ins Deutsche übs. mit Erläuterungen von G. Forster. Mainz u. Leipzig 1791; Zweite rechtmäßige von J. G. v. Herder besorgte Ausgabe. Frankfurt 1803, Heidelberg 1820 und Leipzig 1879; Sakontala oder der verhängnisvolle Ring; indisches Drama in sechs Aufzügen. Metrisch für die Bühne bearbeitet von Wilhelm Gerhard. Leipzig 1820; Sakuntala oder der Erkennungsring. Übs. v. B. Hirzel. Zürich 1833 u. 1849; Sakuntala, ein indisches Schauspiel. Aus dem Sanskrit und Prakrit übs. und erläutert von E. Meier. Stuttgart 1852 (Die klassischen Dichtungen der Inder B. 2), Hildburghausen 1867 u. Leipzig 1874; Sakuntala. Nach dem Indischen von E. Lobedanz. Leipzig 1854; spätere Auflagen unter dem Titel: Sakuntala. Indisches Schauspiel. Deutsch metrisch bearbeitet von Edm. Lobedanz. Leipzig 1867, 1871, 1878 usw.; Aus Friedrich Rückert's Nachlaß. Leipzig 1867; Sakuntala. Schauspiel in fünf Aufzügen frei nach K.'s altindischem Drama von A. Freiherrn von Wolzogen. Schwerin 1869 und später Leipzig, in Reclam's Universalbibliothek; Sakontala. Drama in vier Aufzügen. Metrisch frei bearbeitet von Arthur. Dresden 1871; Sakuntala, aus dem Sanskrit übs. v. Friedr. Rückert. Leipzig 1876; Sakuntala. Drama in fünf Aufzügen. Für die deutschen Bühnen bearb. v. A. Donsdorf. Wien 1876; Sakuntala. Metrisch übs. v. L. Fritze. Schloß Chemnitz 1877. Indisches Theater Bd. 1; Sakuntala. Dichtung von Carl Wittkowsky. Musik von Ph. Scharwenka. Berlin 1883; Sakuntala. Ballet in zwei Akten. Nach K.'s Dichtung, von *. Wien 1884. Musik v. S. Bachrich; Sakuntala. Deutsch von Camillo Kellner. Leipzig 1890; Sakuntala. Indisches Schauspiel. Frei bearbeitet von G. Schmilinsky. Dresden 1900; Sakuntala. Ein indisches Spiel des Königs [!] Kalidasa. In deutscher Bühnenfassung von Marx Möller. Berlin 1902; Sakuntala. Romantisches Märchendrama in 5 Akten und einem Vorspiel, frei für die deutsche Bühne bearbeitet von Leopold v. Schröder. München 1903.

Englisch: Sacontalá, or the Fatal Ring. Translated from the original Sanscrit and Pracrit [by William Jones]. Calcutta 1789, London 1790 u. 1792, Edinburgh 1796, Calcutta 1855, London 1870, Calcutta 1887 u. 1899, London 1902 (edited with an introduction by T. Holme) usw.; Sakoontalá, or the Lost Ring. Translated into English prose and verse, from the Sanskrit of K. by M. Williams. Hertford 1853, 1855, 1856, London 1872. 1887, 1890, New York 1885, Bombay 1885 [abgekürzt durch B. V. N. Kīrtikar]; Śakuntala. An English translation by Krishna Kamal Bhattacharya. Calcutta 1891; Shakuntala, or the recovered ring. Transl. by A. H. Edgren. New York 1894; A literal English translation of Abhijnana Sakuntala, together with an introduction, by T. R. Ratnam Aiyar. 2 ed. Madras 1896; James G. Jennings, Sakuntala. A play [nach Kālidāsa]. Allahabad 1902; Śakuntalá. By Alice Morgan Wright. Springfield, Mass. 1904 [beruht auf Monier William's Übs.]; Sakuntala. A metrical version. Acts I and II. Transl. by Hari Náth De. Calcutta 1907.

Französisch: Sacontala, ou l'anneau fatal, drame traduit de la langue Sanskrit en Anglais, par Sir W. Jones, et de l'Anglais en Français par le citoyen A. Bruguière, avec des notes des traducteurs, et une explication abrégée du système mythologique des Indiens, traduite de l'allemand de M. Forster. Paris 1803; Sacountala. Ballet-pantomime en deux actes tiré du drame de Calidasa. Livret de Théophile Gautier. Paris 1859; La reconnaissance de Sakountala, drame en sept actes. Traduit du Sanskrit par P. E. Foucaux. Paris 1867 und 1874; Sacountala. Drame en sept actes mêlé de prose et de vers. Traduit par A. Bergaigne et P. Lehugeur. Paris 1884; L'anneau de Çakuntala, comédie héroïque. Traduite par A. Ferdinand Herold. Paris 1896.

Holländisch: Sakontala, of de beslissende ring. Indisch schouspel. Mit opheld. van G. Forster. Vertaald van E. M. Post. Haarlem 1792; Çakuntalâ, of het Herkenningsteeken: Indisch toneelspel in 7 bedrijven. Uit het Sanskrit vertaald door H. Kern. Haarlem 1862.

Italienisch: Sacontala ossia l'Anello Fatale. Dramma tradotto dalla lingua orientale Sanskrit nell' idioma inglese dal Signor W. Jones, indi dall' inglese in francese dal signor A. Bruguière, ultimamente dal francese in italiano da L. Doria. Con note ed una spiegazione del sistema mitologico degl' Indiani, messa per ordine alphabetico etc. Darmstadt 1815; Sacuntala riconosciuta per mezzo dell' anello. Dramma in sette atti. In Teatro di Calidasa tradotto da A. Marazzi. Milano 1871; La Sacuntala tradotto dal Sanscrito da O. Perini: Versioni Indiane. Verona 1873.

Polnisch: Sakontala, czyli pierścień przeznaczenia: dramat Indyjski w vii aktach z prologiem ze Sanskryckiego z rękopismu wydat H. J. Grabowski. (Objasnienia przez J. Forstera). Warszawa 1861.

Russisch: Sakuntala, inděiskaja drama. Perevod s Sanskritkago Alex. Putyata. Moskva 1879; Sakuntala, Sanskritkaja drama v 7 děistvijach. St. Peterburg. Desevaja Biblioteka A. S. Suvorina, No. 252; Sakuntala. Drama v 7 děistvijach. Perevod N. Volotskago. Vologda 1890.

Schwedisch: Sakuntala, ett indiskt dramatiskt poem, öfversatt från Sanskrit på Engelska af W. Jones, och efter denne samt G. Forsters tyska tolkning på Svenska af J. Ekelund. Stockholm 1821; Schakuntala, eller den förlorade ringen. Ett indiskt skådespel från Sanskrit öfversatt och förklaradt af H. Edgren. Stockholm 1875; Sakuntala. Ett indiskt drama. Fritt efter Marx Möllers tyska bearbetning af Frans Hedberg. Stockholm 1905.

Spanisch: Sakúntala, drama del poeta indio K. Version directa del sanskrit por F. García Ayuso. Madrid 1875.

Ungarisch: Sakuntala. Hindu dráma. Fordidotta Fiók Károly. Budapest 1887.

VIŚĀKHADATTA.

§ 81. Viśākhadatta oder Viśākhadeva, wie er in einigen Handschriften genannt wird, war der Sohn eines Ministers oder eines Mahārāja, dessen Name teils als Bhāskaradatta, teils als Pṛthu überliefert ist, und der Enkel des Vasallfürsten Vaṭeśvaradatta. Keiner von diesen ist uns sonst bekannt.

Wilson[1]) hielt Pṛthu für den Cāhamāna-Fürsten Pṛthvīrāj, der im Jahre 1192 im Kampfe gegen die Muhammedaner den Tod fand, und die in Viśākhadatta's Drama erwähnten Mlecchas identifizierte er[2]) mit den Patan-Fürsten. An einer so späten Zeitansetzung würde jetzt niemand festhalten. Andererseits hat man aus dem Schlußverse des Dramas versucht, eine Zeitbestimmung zu gewinnen.

In demselben wird ein Segenswunsch ausgesprochen für einen König Candragupta. Einige Handschriften lesen dafür Rantivarman, Rantavarman oder vantivarman, d. h. Avantivarman. Dabei dachten Telang[3]) und früher Hillebrandt[4]) an den Maukhari-König Avantivarman, dessen Sohn die Tochter des Harṣa von Kanauj heiratete, während Jacobi[5]) in Avantivarman einen König von Kaśmīr, der 855—883 herrschte, sah und die in dem Drama gemachten astronomischen Andeutungen zur näheren Berechnung dessen Datums, und zwar auf den 2. Dez. 860, verwerten wollte. Er meinte weiter, daß Viśākhadatta Ratnākara nachgeahmt habe, während Dhruva[6]) in Ratnākara, den er um das Jahr 600 ansetzt, den Nachahmer sah.

Der Stil und die Sprache Viśākhadatta's machen einen recht altertümlichen Eindruck, und in mehr als einer Beziehung erinnert er an Bhāsa. Wie in dessen Dramen der sūtradhāra gleich am Anfang auftritt, so auch in einer der besten Handschriften des Dramas Viśakhadatta's, das auch sonst an Bhāsa's Pratijñāyaugandharāyaṇa erinnert. In der Schlußstrophe lesen weiter die besten Handschriften Candragupta, und es ist recht wohl denkbar, daß die Lesung Avantivarman von einer späteren

Aufführung des Stückes unter einem Könige dieses Namens herrührt. Es ist wohl auch wahrscheinlich, daß dieser Candragupta in Pāṭaliputra residierte, da diese Stadt durchaus als die natürliche Hauptstadt behandelt wird.

Nun war Pāṭaliputra zu Hüan-thsangs Zeit ein Trümmerhaufen und längst verlassen. Wir würden deshalb natürlich Viśākhadatta in eine frühere Zeit verlegen, und mit mehreren Gelehrten[7]) würde ich deshalb in Viśākhadatta's Patron den Guptaherrscher Candragupta II sehen und ihn selbst für einen etwas jüngeren Zeitgenossen des Kālidāsa halten.

Wir besitzen von Viśākhadatta ein nāṭaka in sieben Akten, das Mudrārākṣasa, zu dem Dhuṇḍhirāja (ca. 1714), Ratinātha, Maheśvara, Vaṭeśvara und vielleicht noch andere jüngere Schriftsteller Kommentare geschrieben haben[8]).

Den Inhalt bilden die Sagen, die sich an die Verdrängung der Nanda-Dynastie durch Candragupta und Cāṇakya im 4. vorchristl. Jahrh. knüpfen.

Nach dem Avaloka zum Daśarūpa 1. 61[9]) war die unmittelbare Quelle die Bṛhatkathā und als Stütze dieser Annahme wird die Bṛhatkathāmañjarī 1. 2. 216 zitiert. Die ganze Stelle im Avaloka ist aber wohl sicher interpoliert[10]).

Die betreffenden Sagen haben eine große Verbreitung gehabt. Wir kennen sie aus den kaśmīrischen Bearbeitungen der Bṛhatkathā, aus Hemacandra's Pariśiṣṭaparvan, Dhuṇḍhirāja's Kommentar zum Mudrārākṣasa und aus siṃhalesischen Annalen[11]), ja sie sind auch nach Europa gelangt und haben dort die Überlieferung beeinflußt[12]). Es war somit ein recht populärer Stoff, den sich der Verfasser wählte. Dabei verfolgt er aber auch den Nebenzweck, die Lehrsätze des Nītiśāstra einzuschärfen.

Cāṇakya hat das feierliche Gelübde abgelegt, die Nandas auszurotten, und als Zeichen dafür sein Haar aufgebunden, das er nicht lösen will, bevor Candragupta's Herrschaft fest begründet ist. Zu diesem Zwecke will er vor allem den früheren Nandaminister Rākṣasa für Candragupta gewinnen, und überall sind seine Agenten tätig, sogar in der nächsten Umgebung des Rākṣasa. Dieser hat sich nach dem Fall der Nandas dem Malayaketu angeschlossen. Um die beiden zu entzweien, läßt Cāṇakya Malayaketu's Vater Parvataka töten und das Gerücht verbreiten, daß der Mord von Rākṣasa angestiftet sei. Einer seiner Kundschafter berichtet, daß Rākṣasa seine Familie einem Freunde anvertraut hat, und gleichzeitig bringt er ihm Rākṣasa's Siegelring (*mudrā*), den er dort gefunden hat. Mit diesem läßt Cāṇakya einen Brief siegeln, in welchem Malayaketu's Verbündete als Anhänger Candragupta's dargestellt werden. In Malayaketu's Lager läßt er das Gerücht verbreiten, daß Candragupta sich mit ihm selbst entzweit hat, und sorgt dafür, bei Malayaketu den Verdacht zu erwecken, daß Rākṣasa gegen ihn mit Candragupta intrigiere. Der mit Rākṣasa's Ring gesiegelte Brief, in welchem auch angedeutet wird, daß dieser von Candragupta Geschenke angenommen habe, leistet dabei gute Dienste, ebenso wie das Gerücht von der Tötung Parvataka's. Andererseits sorgt Cāṇakya dafür, daß Malayaketu den Rākṣasa nicht töten läßt. Nur läßt dieser seine Verbündeten, die er für Verräter hält, töten und entläßt Rākṣasa in Ungnade. Dadurch schwächt er aber seine Sache so sehr, daß Cāṇakya ihn mit Leichtigkeit gefangen nimmt. Um nun Rākṣasa in seine Hand zu bekommen, läßt er den Freund, in dessen Haus Rākṣasa seine Familie zurückgelassen hat, zum Tode verurteilen, indem er damit rechnet, daß Rākṣasa sich stellen wird, um den Freund zu befreien. Das geschieht auch, und jetzt, da die Sache der Nandas endgiltig

verloren ist, geht schließlich Rākṣasa darauf ein, Candragupta's Minister zu werden[13].

[1]) 2, S. 128. [2]) ibidem, S. 251 Anm. [3]) Ausgabe², S. 21 f. [4]) ZDMG. 39, S. 130 f. [5]) WZKM. 2, S. 212 f. [6]) ibidem, 5, S. 25 f.; Ausgabe, S. 3 f. [7]) Speyer, Studies about the Kathāsaritsāgara, Verhandelingen der Akademie te Amsterdam, 8. 5, S. 51 f.; Hillebrandt, Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur 1908, 4, S. 13 f. und namentlich S. 25 f.; Konow, Ind. Ant. 43, S. 64 f.; anders Pischel, GgA. 1883, S. 1225 f., vgl. auch Keith, JRAS. 1909, S. 145 f.; Hertel, ZDMG. 70, S. 133 f. [8]) Andere Beiträge zur Kritik und Erklärung: Alaśiṅgala Ācārya, Cāṇikya taṃtra camatkāra. [Übersicht über den Inhalt des Mudrārākṣasa.] Maisur 1880; Ravikartana Sūri, Mudrārākṣasanāṭakapaṭhitṛjana kathāvabodhaṃ racita Mudrārākṣasakathāsārah. Cannapura 1882; F. Haag, Beiträge zum Verständnis von Viçâkhadatta's Mudrâràxasa. T. 1. Osterprogramm. Frauenfeld 1886; Hillebrandt, NGGW. 1905, S. 429 f.; Speyer, Gids 1907, 3, S. 433 f. [9]) Vgl. Hall, Vasavadatta, S. 55. [10]) Vgl. Daśarūpa transl. by G. C. O. Haas, S. xxxiii. [11]) Vgl. Geiger, Dīpavaṃsa u. Mahāvaṃsa, S. 44 f.; Turnour, Mahavanso, S. xxxviii f. [12]) Vgl. Konow, Maal og minne, Kristiania 1913, S. 1 f.

[13]) Ausgaben: The Mudra Rakshasa, or the Signet of the Minister, a drama, in seven acts. With a commentary explanatory of the Prákrit passages. Calcutta 1831; Mudrārākṣasa [mit einem Kommentar hrsg. von Tārānātha Tarkavācaspati]. Kalikātā 1926 [1870]. Majumdár's Series; Mudrarakshasha [!] Ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1881; Mudrârâkshasa. With the commentary of Dhuṇḍhirâj. Ed. with critical and explanatory notes by Kâshinâth Trimbak Telang. Bombay 1884, 1893 u. 1900. Bombay Sanskrit Series. No. 27; vgl. Hillebrandt, ZDMG. 39, S. 107 f.; Mudrárákshasa ed. [in Sanskrit und Englisch] by Keshavlál Harshadrái Dhruva. Ahmedabad 1900; The Mudrárákshasa. With the commentary of Dhundirája. Ed. with an English translation, critical and explanatory notes, and various readings by M. R. Kále. Bombay 1900 u. 1911; Mudrārākṣasa. Ed. from MSS. and provided with an Index of all Prākrit words by Alfred Hillebrandt. Part I, II. Breslau 1912. Indische Forschungen. H. 4.

Übersetzungen: Mudrá Rákshasa, or the Signet of the Minister, transl. from the original Sanskrit. Wilson 2, S. 125 f.; Mudrâràxasa, ossia il ministro rassasso vittima del suo sigillo. In: Teatro scelto indiano, tradotto da Antonio Marazzi, Vol. 2, Milano 1874, S. 1 f.; Mudrarakschasa oder des Kanzlers Siegelring. Aus dem Sanskrit zum ersten Male und metrisch ins Deutsche übers. von Ludwig Fritze. Leipzig 1886; Le Sceau de Râkchasa, Moudrârâkchasa. Drame traduit sur la dernière édition par V. Henry. Paris 1888.

CANDRA.

§ 82. Zu den indischen Dramatikern gehört auch der Grammatiker Candra oder Candragomin. Über dessen Zeit gehen die Ansichten noch immer auseinander. Minayeff, welcher seine Śiṣyalekhā veröffentlichte, versetzte ihn in das 4. oder den Anfang des 5. Jahrh.[1]. Liebig dagegen[2] stützte sich auf ein in der Candravṛtti gebrauchtes Beispiel von dem Gebrauch des Imperfektums zur Bezeichnung eines Vorganges, der sich in der Lebenszeit des Verfassers zugetragen hat, ohne daß ihm dieser als Augenzeuge beigewohnt hat, um Candra zwischen 465 und 544 zu datieren. Das Zitat lautet[3]: ajayad Jarto Hūṇān, und würde zeigen, daß die Besiegung der Hūṇas durch einen Jāṭfürsten zu Lebzeiten des Candragomin geschah. Endlich hat Lévi[4] nachweisen wollen, daß seine Zeit in das 7. Jahrh. fällt, weil I-tsing einen Vers des Mahāsattva Candra zitiert, der in der Subhāṣitāvali 3368 dem Candragopin, d. h. dem Candragomin, zugeschrieben wird und in der Śiṣyalekhā tatsächlich vorkommt, und von diesem Candra bemerkt, daß er noch am Leben war, als I-tsing sich in Indien aufhielt. Dagegen hat Liebig[5] geltend gemacht, daß dieser Candra bei I-tsing sonst Candradāsa und nicht Candragomin heißt, und weiter, daß die Kāśikā, von derer Verfasser Jayāditya I-tsing sagt, daß er etwa 30 Jahre früher gestorben war, die Grammatik des Candra benutzt hat[6]. Da nun der von I-tsing dem Candra zugeschriebene Vers in der

tibetischen Übersetzung der Śiṣyalekhā fehlt [7]), ist es nicht unwahrscheinlich, daß I-tsings Candradāsa von Candragomin verschieden ist. Die Zeit des letzteren würde dann vor 650, der ungefähren Todeszeit des Jayāditya, und nach der Besiegung der Hūṇas seitens des Jātfürsten fallen. Unter diesem ist wahrscheinlich der Mālava Fürst Yaśodharman zu verstehen, dessen Mandasor Inschrift [8]) vom Vikramajahre 589 datiert ist. Candragomins Zeit würde somit wahrscheinlich die zweite Hälfte des 6. Jahrh. sein.

Von Candragomin besitzen wir ein nāṭaka Lokānanda, ein buddhistisches Drama über die Maṇicūḍalegende, das in einer tibetischen Übersetzung im Tanjur vorliegt, wo es mit dem Avadānaśataka und dem Nāgānanda des Harṣa einen Band bildet [9]). Nach Lévi wird geschildert, wie Maṇicūḍa einem Brahmanen seine Kinder und seine Frau schenkt, und wie ein Nachbarkönig einen ihm gehörenden Elefanten begehrt.

Lévi identifiziert, wie erwähnt, Candragomin mit dem von I-tsing erwähnten Candradāsa, von dem es heißt, daß er ein Gedicht über die Viśvantaralegende verfaßt habe, und daß dies in den fünf Ländern Indiens überall mit Sang und Tanz aufgeführt werde, so daß es sich wohl um ein Drama handelt. Über diese Identifizierung läßt sich vorläufig kein endgültiges Urteil fällen. Ebenso unsicher ist es, ob das Viśvantaradrama etwas zu tun hat mit dem Drama, das Kalhaṇa in der Rājataraṅgiṇī 2. 16 einem unter König Tuñjina lebenden Dichter Candaka oder Candraka zuschreibt. Dieser erscheint von dem in der Rājataraṅgiṇī 1. 176 unter König Abhimanyu erwähnten Grammatiker Candra, d. h. wohl Candragomin, verschieden zu sein, was allerdings gegen Lévis Gleichsetzung spricht. Verse eines Candaka oder Candraka, die nicht von einem buddhistischen Schriftsteller herzurühren scheinen, kommen in Subhāṣitāvali (32, 66, 69, 1629, 2275), Śārṅgadharapaddhati (3565, 3596) und Aucityavicāracarcā (S. 122, 123, 129, 130) vor.

[1]) Zapiski Vostv. Otdyel. Imper. Russk. Archeolog. Obs. 4, S. 29f., vgl. Wenzel, JRAS. 1889, S. 1133f. [2]) WZKM. 13, S. 308f. [3]) Kielhorn, NGGW. 1903, S. 305f. [4]) La Date de Candragomin. Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient 3, S. 38f. [5]) Das Datum des Candragomin und Kalidasas, Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur 4, S. 24f. [6]) Kielhorn, Ind. Ant. 15, S. 183f. [7]) Wenzel, JRAS. 1889, S. 1135. [8]) Corpus Inscriptionum Indicarum 3, S. 150f. [9]) Lévi, loc. cit., S. 41.

HARṢA.

§ 83. Unter den indischen Dramatikern gibt es keinen, über dessen Zeit wir mit so großer Sicherheit urteilen können, wie Harṣa, den Verfasser der drei Dramen Ratnāvalī, Priyadarśikā und Nāgānanda.

Harṣa oder Śrīharṣavardhana Śīlāditya ist einer der berühmtesten Könige des indischen Mittelalters, der seine Herrschaft allmählich über ganz Nordindien, von dem Himālaya bis zur Narmadā ausdehnte. Seine Hauptstadt war ursprünglich Sthāṇvīśvara, das heutige Thānesar im Panjāb, später aber Kanyākubja, das heutige Kanauj an der Gaṅgā. Er ist der Held des Harṣacarita des Bāṇa und der Fürst, der den chinesischen Pilger Hüanthsang an seinem Hofe empfing. Er führte eine im Jahre 606 einsetzende Zeitrechnung ein und hat auch datierte Inschriften hinterlassen. Seine Zeit läßt sich somit mit Sicherheit feststellen und fällt zwischen die Jahre 606 und 648 [1]).

Es ist aber vielfach bestritten worden, daß er wirklich der Verfasser der drei unter seinem Namen gehenden Dramen ist. In der Einleitung zu Mammaṭa's Kāvyaprakāśa, zu 1. 2, heißt es, daß Dhāvaka und andere

durch ihre Dichtung viel Geld von Śrīharṣa und anderen erhielten. Dazu bemerken einige Kommentare, daß es bekannt sei, daß Dhāvaka im Namen des Harṣa die Ratnāvalī schrieb und dafür reichlich belohnt wurde. Die Lesung Dhāvaka steht aber nicht fest, indem die Handschriften dafür auch Bāṇa geben.

Aus dieser Bemerkung schlossen dann Hall[2]) und Bühler[3]), daß Bāṇa der wirkliche Verfasser der Dramen sei, während Cowell[4]) der Ansicht war, daß die Ratnāvalī von Bāṇa, das Nāgānanda aber von Dhāvaka herrühre, während die Priyadarśikā damals noch nicht bekannt gewesen sei. Pischel hat aber gezeigt[5]), daß alle drei Dramen von einem einzigen Verfasser herrühren, und zwar dachte er, daß dieser Verfasser Dhāvaka, ein Zeitgenosse des Königs Harṣa, gewesen sei.

Dagegen war Weber[6]) der Ansicht, daß kein genügender Grund vorliege, Harṣa die ihm zugeschriebenen Dramen abzusprechen. Und in der Tat wird seine Verfasserschaft so früh bezeugt, daß wir kaum Grund haben, zu bezweifeln, daß er jedenfalls in seiner eigenen Zeit für den Verfasser gehalten wurde. I-tsing, der im letzten Viertel des 7. Jahrh. Indien besuchte, berichtet[7]), daß König Śīlāditya, d. h. Harṣa, die Geschichte von Jīmūtavāhana poetisch bearbeitete, daß diese Bearbeitung in Musik gesetzt und unter Tanz und Mimik aufgeführt wurde. Diese Nachricht, welche von Beal[8]) falsch übersetzt wurde, muß sich auf das Nāgānanda beziehen. Ferner gibt Dāmodaragupta, der unter König Jayāpīḍa von Kaśmīr (779 bis 813 oder nach anderen 755—786) lebte, Auszüge[9]) aus der Ratnāvalī, die er als das Werk eines Königs bezeichnet.

Im 7. und im 9. Jahrh. galt somit Harṣa als der Verfasser von zwei der ihm zugeschriebenen Dramen, und da alle drei von demselben Verfasser herrühren, müssen sie ihm alle zugeschrieben werden. Die Bemerkung der Mammaṭa-Kommentatoren kann sehr wohl auf einem Mißverständnis der Worte des Mammaṭa beruhen, die sich, falls Bāṇa die richtige Lesart ist, ungezwungen so erklären lassen, daß Bāṇa für sein Harṣacarita vom Könige reichlich belohnt wurde. Dabei ist es selbstverständlich nicht ausgeschlossen, daß seine Hofpaṇḍits bei der Ausarbeitung behilflich waren.

[1]) Vgl. M. Ettinghausen, Harṣa Vardhana, empereur et poète de l'Inde septentrionale. Louvain 1905; T. S. Nārāyaṇa Śāstrī, Sriharsha, the dramatist. Diss. [Identifiziert ihn mit Dhāvaka oder Bhāsa]. Madras [1902]; Shankar Pâṇḍurang Paṇḍit, Gaüdavaho, S. cvii f.; Wilson 2, S. 259, verwechselte Harṣa mit dem Kaśmīrer König desselben Namens. [2]) Vasavadatta, Preface, S. 15 f. [3]) Ind. Ant. 2, S. 127 f.; Ind. Stud. 14, S. 407; Report, S. 69. [4]) Vgl. Boyd, Nagananda, Preface S. viii. [5]) GgA. 1883, S. 1235 f., 1891, S. 366 f. [6]) Indische Streifen 3, S. 104 f. [7]) I-Tsing, A record of the Buddhist Religion as practised in India and the Malay Archipelago (A. D. 671—695). Transl. by J. Takakusu. Oxford 1896, S. 163 f. [8]) Academy, 1883, S. 217 f. [9]) Kuṭṭanīmata, 856 f., Kâvyamâlâ Part 3, S. 104 f.

§ 84. Unter Harṣa's Dramen[1]) wurde die Ratnāvalī zuerst veröffentlicht. Es ist dies eine typische vieraktige nāṭikā, und gerade in den Dramen Harṣa's tritt uns diese Gattung zum erstenmal in voller Entwicklung entgegen.

Udayana's Minister Yaugandharāyaṇa hat für den König um die Hand der Siṃhalaprinzessin Ratnāvalī angehalten, da eine solche Verbindung ihm die Kaiserwürde verschaffen würde. Das Schiff, auf dem sie von ihrer Heimat wegzieht, leidet aber Schiffbruch, und sie wird unter dem Namen Sāgarikā in der Umgebung der Königin Vāsavadattā untergebracht. Hier erblickt sie den König, für den sie bestimmt war, und verliebt sich in ihn.

Udayana sieht zuerst ein Gemälde von ihr und später sie selbst und erfährt von ihrer Liebe, die er gleich erwidert. Ihr Zusammensein wird von der Königin unterbrochen. Ein neues Stelldichein wird arrangiert, Vāsavadattā aber erfährt davon und geht selbst als Sāgarikā verkleidet hin, und der König macht ihr stürmische Liebeserklärungen. Sie aber zeigt ihm, wer sie ist, und zieht sich zürnend zurück. Sodann erscheint die wirkliche Sāgarikā, die der König nun für Vāsavadattā hält und um Verzeihung bittet. Diesmal freut er sich, als er sieht, daß er sich geirrt hat, bald aber werden sie wiederum von der Königin gestört, und jetzt läßt diese die Sāgarikā einsperren. Bald heißt es, sie sei nach Ujjayinī geschickt worden, sie habe aber ihre Perlenschnur (*ratnāvalī*) für den König zurückgelassen. Später hören wir, daß die Armeen des Königs siegreich gewesen sind, und siṃhalesische Gesandte berichten von der Sendung der Ratnāvalī, der Kusine der Königin, und von dem Schiffbruch. Plötzlich bricht im Palaste Feuer aus, und Vāsavadattā erzählt nun in großer Bestürzung, daß Sāgarikā noch daselbst eingesperrt sei, und bittet den König, sie zu retten. Er stürzt in den Palast hinein und kehrt bald mit Sāgarikā zurück, die jetzt als die Ratnāvalī wiedererkannt wird. Es zeigt sich, daß die ganze Angelegenheit von Yaugandharāyaṇa in Szene gesetzt worden ist, und daß die Feuersbrunst ein in seinem Auftrag von einem Gaukler hervorgerufenes Blendwerk war. Er hat das Gerücht verbreitet, daß Vāsavadattā tot sei, da der Siṃhala-König seine Tochter sonst nicht dem Udayana gegeben hätte, und er hat sie später in den Palast gebracht, damit sich die beiden ineinander verlieben. Mit der Zustimmung der Königin findet sodann die Vermählung statt [2]).

[1]) Vgl. A. V. Williams Jackson, Time analysis of Sanskrit plays. II. The dramas of Harsha. J. Am. Or. Soc. 21, S. 88 f.; Montgomery Schuyler, A Bibliography of the plays attributed to Harṣadeva. Verh. des XIII. Orientalisten-Kongresses. Hamburg, S. 33 f.

[2]) Ausgaben: Retnavali, a drama in four acts. With a commentary explanatory of the Prakrit passages. Calcutta 1832; Ratnāvalī [hrsg. v. Tārānātha Sarman]. Kalikātā 1821 [1864]; śrī-Ratnāvalī. Mumbapurī 1868; Ratnavali. A drama in IV acts. Ed. at the request of Baradá Prasáda Majumdara by Nrisinha Chandra Mukerjee Vidyaratna. With notes. Calcutta 1871. Majumdar's Series; Ratnavali. Ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1876; Ratnāvalī [hrsg. v. Carl Cappeller]. In Otto Böhtlingk, Sanskrit-Chrestomathie, 2. Aufl. St. Petersburg 1877, S. 290 f.; 3. Aufl. Leipzig 1909, S. 326 f.; The Ratnâvalî. Ed. with notes by Nârâyaṇa Bâlakṛishṇa Godabolé and Kâśinâtha Pâṇḍuranga Paraba. Bombay 1882 und 1890; Ratnavali, published with Siddhanta Bindu by V. S. Aiyar. Kumbhakonam 1893; The Ratnávalí Nátiká. Ed. with Hindi translation by Rámeshwar Bhatt. Bombay 1895; Ratnâvalî with the commentary of Govinda. Ed. by Kâśinâth Pâṇḍurang Paraba. Bombay 1895; Ratnāvalī [mit dem Kommentar Vidyotanī des Śivanātha Vidyāvācaspati, hrsg. v. Kṛṣṇanātha Nyāyapañcānana]. Kalikātā 1821 [1900]; The Ratnavali. A Sanscrit drama. Ed. with English and Bengali translations, a Sanskrit commentary, and Anglo-Sanskrit notes by Sris Chandra Chakravarti. Dacca 1902; Rathnavali. With Sanskrit Commentary by Swetaranyam Narayana Sastrin. Madras 1903; Ratnávali. Ed. by Vináyak Sakhárám Gháte. Bombay 1907.

Übersetzungen: Ratnávalí, or The Necklace. A drama. Wilson 2, S. 255 f.; Ratnavali oder die Perlenschnur. Übers. v. L. Fritze. Schloß Chemnitz 1878. Indisches Theater, B. 2; Ratnavali eller pärlbandet. Från Sanskrit öfversatt af H. Andersson. Wexiö 1892; Ratnāvalī o la Collana di perle dramma indiano, tradotto per la prima volta in italiano da Francesco Cimmino. Napoli 1894.

§ 85. Ähnlich ist der Inhalt der Priyadarśikā. Diese ist die Tochter des Aṅgakönigs und ist für Udayana bestimmt worden. Der Kaliṅgakönig aber wünscht sie zu heiraten und bekriegt die Aṅgas. Priyadarśikā wird zu König Vindhyaketu gebracht, dessen Land aber von Udayana's

Armee überschwemmt wird, wonach Priyadarśikā unter dem Namen Āraṇyikā im Harem untergebracht wird. Hier verlieben sie und der König sich ineinander. Königin Vāsavadattā will ein Schauspiel aufführen lassen, in welchem ihre eigene Begegnung mit Udayana in Ujjayinī dargestellt wird. Āraṇyikā soll die Vāsavadattā spielen, und der vidūṣaka sorgt dafür, daß Udayana selbst, ohne Wissen der Königin, seine eigene Rolle übernimmt. Das Spiel wird aber der Königin etwas zu naturgetreu, und es gelingt ihr, die wirkliche Sachlage zu ermitteln, wonach Āraṇyikā eingesperrt wird. Später erfährt die Königin, daß der Aṅgakönig, ihr Onkel, von seinem Feinde hart bedrängt ist, und läßt fragen, weshalb Udayana nicht Beistand leistet. Dieser aber kann berichten, daß er schon die nötigen Schritte getan habe, und daß der Aṅgakönig gerettet ist. Die Königin läßt nun Āraṇyikā hinaus, sie wird als Priyadarśikā erkannt und von der Königin selbst mit dem König vermählt[1]).

[1]) Ausgaben: Priya Darshika, a drama in IV acts. Ed. with notes by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1874; The Priyadarśikā. Ed. with notes and Prâkṛita chhâyâ by Vishṇu Dâjî Gadré. Bombay 1884; Priyadarśikâ with a commentary and bhûmikâ by R. V. Krishnamachariar. Srirangam 1906.

Übersetzungen: Priyadarśikā, pièce en quatre actes, traduite par G. Strehly. Précédée d'un prologue et d'une introduction. Paris 1888; Francesco Cimmino, Il terzo atto del dramma indiano Priyadarçikâ. Atti dell' Accademia Pontoniana, 31, S. 1f.

§ 86. Das Nāgānanda[1]) ist ein buddhistisches nāṭaka in fünf Akten, dessen Inhalt dem in der Bṛhatkathā zusammengebrachten Schatze von Sagen und Legenden entnommen ist. Einige Handschriften enthalten eine Bemerkung, daß die Quelle ein Vidyādharajātaka sei. Das bedeutet aber nur, daß Jīmūtavāhana, der Held des Stückes, als ein Bodhisattva angesehen wurde[2]).

Jīmūtavāhana, der Thronfolger der Vidyādharas, hat sich vollständig dem Dienste seiner Eltern, die sich in den Wald zurückgezogen haben, gewidmet. In den Malayabergen erblickt er die Siddha-Prinzessin Malayavatī, und die beiden verlieben sich ineinander. Nach einigen Mißverständnissen wird auch eine Heiratsverbindung arrangiert. Nach einem lustigen Auftritt, in welchem ein betrunkener viṭa den vidūṣaka für seine Geliebte hält, finden wir die Neuverheirateten zusammen. Jīmūtavāhana ist äußerst korrekt und höflich und seine Frau äußerst verschämt. Jetzt wird gemeldet, daß Feinde Jīmūtavāhana's Land bedrohen. Er aber will keinen Krieg und keine Gewalttat; er ist ein frommer Buddhist, der nur nach Erleuchtung trachtet. Später finden wir ihn am Gestade des Meeres, wo er einen großen Hügel erblickt, der von den Gebeinen getöteter Nāgas herrührt. Der Nāgakönig ist mit Garuḍa übereingekommen, daß täglich ein Nāga dem letzteren zugebracht werden soll, wogegen die übrigen nicht behelligt werden dürfen. Jīmūtavāhana entschließt sich nun, sich an Stelle des Nāga, der gerade an der Reihe ist, zu opfern, und er wird von Garuḍa weggetragen und zerfleischt. Die Verwandten und seine Frau erfahren schließlich, was geschehen ist, und finden den zerfleischten Jīmūtavāhana noch am Leben. Er ist glücklich, sich selbst für einen anderen geopfert zu haben, als er aber stirbt, wollen ihm alle in den Tod folgen. Malayavatī aber ruft die Gaurī an, diese erscheint und ruft Jīmūtavāhana wieder ins Leben zurück, ebenso auch die getöteten Nāgas, während Garuḍa sie in Zukunft zu schonen verspricht[3]).

[1]) Vgl. Francesco Cimmino, Une communication sur le drame Nāgānanda. Verhandlungen des XIII. Orientalisten-Kongresses. Hamburg, S. 31f. [2]) Einige Handschriften lesen in 1.3 bodhisattvacaritam.

[3]) Ausgaben: Nāgānandam. Kaśmīradhipater Harṣadevasya kṛtatvena prasiddham [hrsg. v. Madhavacandra Ghoṣa und Kṛṣṇakamala Bhaṭṭācārya]. Kalikāta 1921 [1864]; Nagānandanāṭakam [hrsg. v. Kṛṣṇa Sastrin Ciplunkar]. Mumbaī 1787 [1865]; Nagananda. A drama by Sriharsha Deva of Cashmere. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1873 und 1886; Nagananda. Text with notes by Nobin Chundra Vidyaratna and with translations into English and Bengali by a Professor of the Presidency College. Calcutta 1887; The Nágánandam. Ed. with copious Sanskrit and English notes by Shrinivás Govind Bhánap. Bombay 1892; Nágánanda, ed. with an introduction and notes, critical and explanatory, by Govind Bahirav Brahme and Shivaram Mahadeo Paranjape. Poona 1893; Nagānandam nāma nāṭakam [hrsg. v. S. L. Srīnivāsa Gopālācārya. Tanjore 1897] Nâgânanda with a choice commentary and exhaustive notes by M. C. Satakópáchâriar with a literal and idiomatic English translation and introduction by P. G. Sundaram Aiyar. Kumbakonam 1903.

Übersetzungen: Nágánanda, or the Joy of the Snake-World. A Buddhist drama in five acts. Translated into English prose, with explanatory notes, from the Sanskrit. By Palmer Boyd. With an introduction by Professor Cowell. London 1872; Nâgânanda, la joie des serpents, traduit par A. Bergaigne. Paris 1879; Amori di Indiani. L'atto secondo del dramma di Dhâvaka che è detto Nâgânanda o la Allegria dei serpenti. Da Emilio Teza. Pisa; Nâgânanda o il giubilo dei serpenti. Trad. di Francesco Cimmino. Milano 1904.

BHAṬṬA NĀRĀYAṆA.

§ 87. Bhaṭṭa Nārāyaṇa ist der Verfasser eines der beliebtesten indischen Dramen, des Veṇīsaṃhāra. Aus der Vorrede ersehen wir, daß er auch unter der Bezeichnung Mṛgarājalakṣman bekannt war, sonst aber haben wir keine zuverlässigen Nachrichten über sein Leben und seine Zeit. Er wird zitiert in Ānandavardhana's Dhvanyāloka[1]) und war folglich um die Mitte des 9. Jahrh. ein bekannter Dichter. Wilson[2]) berichtet, daß die Tradition ihn mit dem Brahmanen desselben Namens identifizierte, den König Ādisūra oder Ādīśvara von Kanyākubja nach Bengalen berief, und dies wird von dem Übersetzer des Veṇīsaṃhāra, Sourindro Mohun Tagore, der seinen Stammbaum auf ihn zurückführt, bestätigt.

Über Ādisūra aber haben wir keine zuverlässigen Nachrichten. Er wird für den Begründer der Dynastie, die vor den Pālas über Bengalen herrschte, gehalten. Diese Dynastie soll elf Herrscher gezählt haben, und Wilson versetzte deshalb Ādisūra in das 8. oder 9. Jahrh. Lassen[3]) dagegen dachte an den Anfang des 7. und Grill[4]) an die zweite Hälfte des 6. Jahrh.

Wir wissen, daß Harṣa's Reich Bengalen umfaßte, und daß Ādityasena, der Sohn seines Zeitgenossen, des Magadha Königs Mādhavagupta, sich von Kanyākubja unabhängig machte. Ferner wissen wir[5]), daß die Pālas, die Nachfolger der Dynastie des Ādisūra, um die Mitte des 8. Jahrh. zur Macht gelangten. König Ādisūra muß dann wohl zwischen Harṣa und den Pālas angesetzt werden. Es scheint dies in Bengalen eine sehr unruhige Zeit gewesen zu sein, und es ist vielleicht möglich, daß die Dynastie des Ādisūra mit ihren elf Königen in Wirklichkeit mit den Guptas von Magadha, unter denen wir auch elf Königsnamen kennen, identisch ist. Die Einführung von Brahmanen aus Kanyākubja wäre unter der Voraussetzung, daß sich Ādisūra von Kanyākubja unabhängig machte, erklärlich. Dann aber würden wir vielleicht Ādisūra mit Ādityasena, von dem wir eine Inschrift aus dem Jahre 671 besitzen, identifizieren können. Zu sicheren Resultaten können wir vorläufig nicht gelangen, nichts aber scheint der Annahme entgegenzustehen, daß Bhaṭṭa Nārāyaṇa in der zweiten Hälfte des 7. Jahrh. lebte.

Der Veṇīsaṃhāra ist ein nāṭaka in sechs Akten, und sein Inhalt ist dem Mahābharata entnommen. Nachdem Draupadī von den Kauravas beleidigt worden ist, hat sie ihr Haar gelöst, und Bhīma schwört, sie zu rächen. Duryodhana will von keinem Ausgleich hören, und der Kampf fängt an. Es wird berichtet, wie ein Held nach dem anderen getötet wird, und schließlich kommen Bhīma und Arjuna, um Duryodhana zum Kampfe herauszufordern. Er entweicht, wird aber gefunden und von Bhīma geschlagen. Dieser bindet dann Draupadī's Haar wieder, da die ihr angetane Schmach jetzt abgetan ist [6]).

[1]) Kâvyamâlâ 25, S. 80 und 150. [2]) 2, S. 343. [3]) Ind. Alt. 3, S. 718. [4]) Veṇîsaṁhâra, S. IV f. [5]) R. D. Banerji, Mem. As. Soc. Beng. 5, S. 47 f.

[6]) Hauptausgaben: Veni Samhara, a drama. Ed. by Muktárám Vidyábagish. Calcutta 1855; Venisaṃhāranāṭaka. Puṇya 1778 [1856]; Veṇīsaṃhāranāṭakam. Jaganmohana-Tarkālaṅkārakṛtaṭīkāsametam. Kalikātā 1924 [1867]; Veni Samhára. A drama in six acts. Ed. with a commentary by Tárá Nátha Tarkaváchaspati. Calcutta 1868 und 1893; The Venisamhara with the commentary of Chhotu Rama Tivari. Benares 1868; Venisamhara. A drama. Ed. with notes and explanations by Kedara Natha Tarkaratna. Calcutta 1870. Mazumdára's Series; Veṇîsaṁhâra: Die Ehrenrettung der Königin. Ein Drama in 6 Akten. Kritisch mit Einleitung und Noten hrsg. von Julius Grill. Leipzig 1871, vgl. Weber, Indische Streifen 3, S. 100 f.; Venisanhara with the commentary of Taranatha Tarkavachaspati. Ed. and published by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1875 und 1886; Veṇīsaṃhāranāṭakam [hrsg. von Tirumalatātācārya]. Mahīśūr 1889; The Veṇîsaṃhâram. A drama in six acts. Edited with (1) Jagaddhara's commentary on the play. (2) Two prefatory notices by Lakṣmaṇa Râmacandra Vaidya. (3) English notes by Nârâyaṇa Bâlakṛishṇa Godabole. Poona 1895; The Venîsamhâra. Ed. by B. T. Dravid alias Sheshadri Iyer and S. V. Dravid. Poona 1896; The Veṇīsaṃhâra. With the commentary of Jagaddhara and various readings. Ed. by Kâśînâth Pâṇḍurang Parab and Kṛishṇa Râmchandra Mâḍgâvkar. Bombay 1898; Veṇīsaṃhāra nāṭakam [hrsg. v. Nallicheri V. S. Veṅkaṭarāma Śāstrin]. Nadukkaveri 1902; Venisamhara. With a Sanskrit commentary named Balabodhini by Shri Appashastri Rashivadekar and with English notes by K. N. Dravid. Kolhapur 1910.

Übersetzungen: Analyse von Wilson 2, S. 335 f.; Venísamhára Nátaka done into English by Sourindro Mohun Tagore [mit einer Stammtafel, in welcher der Übersetzer seine Familie auf den Verfasser zurückführt]. Calcutta 1880; Stanzas from Veṇi Samhára Nátaka [Sanskrit und English] set to music by Sourindro Mohun Tagore. Calcutta 1893.

BHAVABHŪTI.

§ 88. Neben Kālidāsa wird kein Dramatiker von den Indern höher geschätzt als Bhavabhūti [1]), ja einige meinen sogar, daß dieser in seinem Uttararāmacarita seinen Vorgänger übertroffen habe [2]).

Er sagt von sich selbst, daß er der Brahmanenfamilie der Udumbaras, die in Padmapura in Vidarbha ansässig war, angehörte. Seine Familie war aus dem Kaśyapa gotra und folgte der Taittirīya śākhā. Sein Vater Nīlakaṇṭha war der Sohn eines Bhaṭṭa Gopāla und sein fünfter Ahnherr war ein großerer Opferer und Dichter. Seine Mutter hieß Jātukarṇī, und er führte selbst die Bezeichnung Śrīkaṇṭha. Er war der Schüler eines gewissen Jñānanidhi. Wir wissen aber nicht mit Sicherheit, welcher Lehrer darunter verstanden werden muß.

In einigen Handschriften des Mālatīmādhava wird gesagt [3]), daß Bhavabhūti ein Schüler des berühmten Kumārila, der in der letzten Hälfte des 7. Jahrh. wirkte, war, und er wird mit dem Mīmāṃsā-Lehrer Umbeka, dem Verfasser eines Kommentars zu Kumārila's Mīmāṃsāvārtika identifiziert. Bhandarkar bemerkt [4]), daß dies vielleicht richtig sei, obgleich er selbst nicht angebe, Mīmāṃsā studiert zu haben. Nach anderen aber bezieht

sich der Ausdruck pādavākyapramāṇajña in der Einleitung zu allen seinen Werken auf seine Kenntnisse in Grammatik, Nyāya und Mīmāṃsā [5]).

Nach der Rājataraṅgiṇī 4. 144 war Bhavabhūti ein Hofdichter des Königs Yaśovarman von Kanyākubja, der in den dreißiger Jahren des 8. Jahrh. von dem Kaśmīrer König Muktāpīḍa Lalitāditya besiegt wurde [6]). In dem zu Ehren des Yaśovarman geschriebenen Gaüḍavaho, V. 799, wird Bhavabhūti in einer solchen Weise erwähnt, daß wir natürlicherweise annehmen würden, daß er damals tot war. Vielleicht hat er dann nicht die Niederlage des Yaśovarman erlebt und gehört dem Ende des 7. und dem Anfang des 8. Jahrh. an. Er hat sicher nicht sein ganzes Leben in Kanyākubja zugebracht. Seine drei Dramen sind für das Prozessionsfest des Kālapriyanātha, d. h. des Mahākāla in Ujjayinī [7]) geschrieben worden.

Bhavabhhūti's Zeit steht somit ziemlich fest, und die unter indischen Paṇḍits weitverbreitete Ansicht, daß er ein Zeitgenosse des Kālidāsa gewesen sei [8]), hat keine faktische Grundlage.

Bhavabhūti wird von Vāmana, der wahrscheinlich der Minister des Königs Jayāpīḍa von Kaśmīr (779—813) war [9]), und späteren Rhetorikern zitiert. Wir kennen von ihm drei Dramen [10]), das Mahāvīracarita, das Mālatīmādhava und das Uttararāmacarita, die wahrscheinlich in der hier gegebenen Reihenfolge geschrieben wurden [11]).

Das erste und letzte von ihnen sind nāṭakas und behandeln die Geschichte des Rāma nach dem Rāmāyaṇa [12]). Bhavabhūti wird häufig als der erste angesehen, der das Rāmāyaṇa dramatisierte [13]). Wir wissen aber jetzt, daß schon Bhāsa hier vorangegangen war. Das dritte Werk des Bhavabhūti ist ein prakaraṇa, und es ist von Interesse als das erste Drama dieser Gattung, in welchem der vidūṣaka nicht auftritt [14]).

Die Anthologien enthalten unter Bhavabhūtis Namen einige Verse, die in seinen bekannten Werken nicht nachweisbar sind [15]). Wir sind nicht in der Lage zu entscheiden, ob diese aus anderen, jetzt verlorenen Werken des Verfassers herrühren.

[1]) Vgl. Anundoram Borooah, Bhavabhuti and his place in Sanskrit Literature. Calcutta 1878; K. M. Banerjea, Bhavabhūti in English garb. Ind. Ant. 1, S. 143 f. (wesentlich eine Anzeige der Übersetzungen von Pickford und Tawney); Keith, Bhavabhuti and the Veda, JRAS. 1914, S. 729 ff. [2]) Vgl. Bhânap, Uttararâmacharita², S. 7. [3]) Shankar Pāṇḍurang Paṇḍit, Gaüdavaho, S. ccv f.; Dinesh Chandra Bhattacharyya, J. & P. ASB. 14, S. 245 f. [4]) Mâlatî-Mâdhava², S. viii. [5]) Vgl. Mahāv. 1. 4/5, Uttarar. 1. 1/2; Mālatīm. 1. 7/8 und die Erklärung des Kommentators Vīrarāghava. [6]) Vgl. Jacobi, GgA., 1888, S. 67 f.; Lévi et Chavannes, JA. 9. 6, S. 353. [7]) Vgl. Bhandarkar, Ep. Ind. 7, S. 30¹. [8]) Bhandarkar, Mâlatî-Mâdhava, S. x f. [9]) Ibidem, S. xvii; Jacobi, ZDMG. 64, S. 138. [10]) Montgomery Schuyler, A bibliography of the plays of Bhavabhuti and of Kṛṣṇamiśra. J. Am. Or. Soc. 25, S. 189 f. [11]) Bhandarkar, loc. cit., S. x f. [12]) Vgl. Alexander Baumgartner, Das Râmâyana und die Râma-Literatur der Inder. Freiburg i. B. 1894, S. 114 f.; Weber, Über das Râmâyaṇa, S. 46 f. [13]) Vgl. Bhattanatha Svamin, Ind. Ant. 41, S. 143; Borooah loc. cit. [14]) Vgl. dazu Pischel, GgA. 1883, S. 1228 f. [16]) Vgl. Aufrecht, ZDMG. 27, S. 63 f.

§ 89. Das Mahāvīracarita schildert in sieben Akten die Taten des Rāma in der Art, welche in allen späteren Rāmadramen befolgt wird: die Ereignisse werden durchgehends nicht auf der Bühne dargestellt, sondern werden von Augenzeugen geschildert. So ist es auch möglich gewesen, den Hauptinhalt des Rāmāyaṇa von der ersten Begegnung zwischen Rāma und Sītā an bis zu ihrer Rückkehr zur Krönung in Ayodhyā in das Drama hineinzubringen [1]). Die indische Tradition berichtet, daß Bhavabhūti selbst bloß den ersten Teil, bis zur 46. Strophe des 5. Aktes geschrieben habe. Der Schluß soll das Werk des Subrahmaṇya Kavi sein.

[1]) Ausgaben: The Mahá Víra Charita, or the History of Ráma, a Sanskrit play. Ed. by F. H. Trithen. London 1848; Máha Víra Charita. Ed. by Taranatha Tarkavachaspati. Calcutta 1857; Mahaviracharita. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1873 und 1890; Mahaviracharita. Ed. by Anundoram Borooah, with a Sanskrit commentary and a Sanskrit-English glossary. Calcutta 1877; Mahāvīracaritam [mit Sanskrit-Anmerkungen hrsg. v. Śrīdhara Gaṇeśa Jyotiṣi]. Puṇyapattana 1809 [1887]; The Mahâviracharita. With the commentary of Vîrarâghava. Ed. by T. R. Ratnam Aiyar, S. Rangachariar and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1892 und 1901; Sri Mahaviracharitham[!], a Sanskrit drama, with the commentaries of Lakshmana Suri. New ed. Madras 1904.

Übersetzung: Mahá-Víra-Charita, The adventures of the great hero Ráma. Translated into English prose by John Pickford. London 1871 und 1892.

§ 90. Das Uttararāmacarita, das ebenfalls sieben Akte hat, verfolgt die Geschichte weiter und berichtet, wie Rāma, durch das Gerede der Stadt beunruhigt, die Sītā im Walde verläßt, wie diese ihm sodann zwei Söhne gebiert, die Vālmīki erzieht. Als Rāma in den Wald, wo sie früher so lange gemeinschaftlich gelebt haben, zurückkehrt, ist Sītā ihm nahe, ohne von ihm gesehen zu werden. Ihre Söhne Kuśa und Lava lernen von Vālmīki das Rāmāyaṇa. Als später Lava das für das Aśvamedhaopfer des Rāma bestimmte Opferroß wegnehmen will, kommt auch Rāma hinzu, und im Büßerhain sieht er die Aufführung eines Dramas des Vālmīki, woraus er die ganze Sachlage kennen lernt, und schließlich wird er mit Sītā wieder vereint [1]).

Keines von den beiden Rāmadramen ist nach unseren Begriffen dramatisch, sie sind aber beide, und namentlich das Uttararāmacarita, voll von zarter Poesie, und die Naturschilderungen sind zum Teil großartig, so daß wir die Beliebtheit des Bhavabhūti wohl verstehen können.

[1]) Ausgaben: Uttara Ráma Cheritra, or continuation of the history of Ráma, a drama, in seven acts, with a commentary explanatory of the Prakrit passages. Calcutta 1831; Uttara Rámacharita. Ed. at the request of E. B. Cowell, by Premachandra Tarkabágíśa. With a short commentary. Calcutta 1862; Uttara Rámacharita. Ed. at the request of Bábu Baradá Prasáda Majumdára. With a commentary by Tárá Kumára Chackravarti. Calcutta 1870; Majumdára Series; Uttar Ráma Charita with extracts from two Sanscrit commentaries and notes in English by Krishnarao Bapaji Mande. Poona 1881; Uttararāmacarita [mit einem Kommentar hrsg. v. Rāmacandra Budhendra. Madras 1881]; Uttara Ramacharita. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1881 und 1889; The Uttararâmacharita, a Sanskrit drama. Ed. with copious Sanskrit and English notes by Shrînivâs Govind Bhânap. Bombay 1888 und 1893; Uttararāmacaritanāṭakam [mit dem Kommentar des Vīrarāghava. Hrsg. zusammen mit Saṭhakopa Yati's Vāsantikāpariṇaya]. Maisur 1892; The Uttara Rama Charita. With a Sanscrit commentary by Pandit Bhatji Shastri Ghate. Together with a close English translation and notes, vocabulary of difficult words in the text and an introduction by Vinayak Sadashiv Patvardhan. Nagpur 1895; The Uttara-Râmacharita. With the commentary of Vîrarâghava. Ed. by T. R. Ratnam Aiyar and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1899 und 1903; Uttararāmacarita [hrsg. mit Kommentar des Lakṣmaṇa Sūri]. Kumbakonam 1900 und Madras 1904; Uttara Rámacharitam. The concluding portion of the story of Rámachandra. Ed. by Tárá Kumár Chakravarti and revised by Haris Chandra Kavibhúshan. Calcutta 1905; Uttara Ráma Charitam náma Nátakam. With a new commentary by Addanki Tirumala Kumára Tátácháriar. Madras 1907.

Übersetzungen: Uttara-Ráma-Charitra, or Continuation of the history of Ráma. A drama, translated from the original Sanskrit. Wilson 1, S. 275 f.; A literal translation of Uttara Ráma Charita from the original Sanskrit ba Hiranmaya Mukhopádhyáya. Calcutta 1871; Uttara Ráma Charita, a Sanskrit drama. Translated into English prose by C. H. Tawney. Calcutta 1871 und 1874; Le dénouement de l'histoire de Rama, Outtara-Rama-Charita, drame traduit avec une introduction sur la vie et les oeuvres de ce poète par F. Nève. Bruxelles 1880; An English translation of Uttararama Charita. By Krishna Kamal Bhattacharyya. Calcutta 1891; Le drame sacré de l'Inde. Rama. Oeuvre du grand poète le divin Bhavabhuti, intitulé: le dénouement de l'histoire de Rama, mis en français par P. d'Alheim. Bois-le-Roi 1906.

§ 91. Das zehnaktige prakaraṇa Mālatīmādhava behandelt eine Geschichte, die wohl von Bhavabhūti frei erfunden ist. Der Minister Bhūrivasu hat die Nonne Kāmandakī beauftragt, eine Verbindung zwischen seiner Tochter Mālatī und Mādhava, dem Sohne seines alten Freundes, des Vidarbhaministers Devarāta, zu arrangieren. Der letztere hat auch seinen Sohn von Kuṇḍinapura nach Padmāvatī geschickt. Nandana aber, der Günstling (narmasuhṛd) des Königs, will selbst die Mālatī heiraten, und nun will die Nonne es dahin bringen, daß sich Mālatī und Mādhava ineinander verlieben und eine Ehe eingehen, ohne die Eltern zu fragen, so daß der König einem fait accompli gegenübergestellt wird. Sie verlieben sich auch sofort ineinander, während Mādhava's Freund, Makaranda, sich in Nandana's Schwester Madayantikā verliebt. Bei einer Begegnung zwischen Mādhava und Mālatī kommt Madayantikā durch einen Tiger in große Gefahr, wird aber von Makaranda, der dabei verwundet wird, gerettet, und jetzt ist die gegenseitige Liebe befestigt. Für Mādhava und Mālatī sind jedoch die Aussichten schlecht. Der König will, daß Mālatī den Nandana heirate. Mādhava will den Versuch machen, übernatürliche Macht zu erlangen, und fängt zu diesem Zwecke an, auf dem Begräbnisplatze Menschenfleisch zu verkaufen. Dort sieht er, wie Mālatī von dem Zauberer Aghoraghaṇṭa weggeschleppt wird, um der Karālā geopfert zu werden, und befreit sie, zieht sich aber dadurch die Feindschaft von Aghoraghaṇṭa's Schülerin Kapālakuṇḍalā zu. Als nun die Zeit naht, da Mālatī dem Nandana zugeführt werden soll, läßt Kāmandakī Mādhava und Mālatī eine Geheimehe eingehen, und Makaranda wird, als Mālatī verkleidet, zu Nandana geschickt. In der Brautnacht ist aber die vermeintliche Mālatī so abweisend, daß Nandana wütend wird und das Zimmer verläßt. Madayantikā kommt, um der Schwägerin Vorstellungen zu machen, und jetzt beschließen sie und Makaranda, dem Beispiele der Freunde zu folgen und ohne die Erlaubnis der Eltern einander zu heiraten. Später kommt es zu Schlägereien zwischen Makaranda und den Stadtwächtern, und Mādhava eilt zu seiner Unterstützung. Der König ist Augenzeuge des Kampfes, und die beiden Jünglinge gefallen ihm so sehr, daß er seine Zustimmung zu ihren Heiratsverbindungen gibt. In der Zwischenzeit hat aber Kapālakuṇḍalā die Mālatī weggeführt. Mādhava ist untröstlich und sieht die Geliebte überall, wie Purūravas im vierten Akte der Urvaśī, der hier nachgeahmt wird; schließlich aber werden er und Mālatī glücklich wieder vereint [1]).

[1]) Ausgaben: Málatí and Mádhava: a drama, in ten acts, with a commentary explanatory of the Prákrit passages. Calcutta 1830; Malatimadhavae fabulae actus primus. Ex recensione Christiani Lasseni. Bonn 1832; Malati and Madhava, a Sanscrit drama. With translations of the Prakrita passages and short explanatory notes. Ed. by Kailasa Chandra Dutt. Calcutta 1866; Mâlatî-Mâdhava with the commentary of Jagaddhara, ed. with notes, critical and explanatory, by Ramkrishna Gopal Bhandarkar. Bombay 1876 und 1905. Bombay Sanskrit Series No. 15; Malati and Madhava. A Sanskrit drama. Ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1876; Mālatīmādhavam [mit Jaggaddhara's Kommentar und Übersetzung der Prakritabschnitte von Bhuvanacandra Vasāka]. Kalikātā 1263 [1886]; The Mâlatîmâdhava. With the commentaries of Tripurâri and Jagaddhara. Ed. by Mangesh Râmkrishṇa Telang. Bombay 1892; The Malatimadhava ed. by Telang and Pansīkar. Bombay 1905; The Malatimadhava ed. by Moreshwar Ramchandra Kále. Bombay 1905.

Übersetzungen: Málatí and Mádhava; or the Stolen Marriage. A drama translated from the original Sanskrit. Wilson 2, S. 1f.; Malati en Madhava. Een indisch drama vertaald en verkort door P. A. S. van Limburg Brouwer. Tijdspiegel 1871, 1, S. 418f.; Madhava et Malati. Drame traduit du sanscrit et du pracrit par G Strehly, précédé d'une préface par A. Bergaigne. Paris 1885; Malati und Madhava. Ein indisches Drama. Zum ersten Male und metrisch aus dem Original ins Deutsche übersetzt von Ludwig Fritze. Leipzig [1884].

YAŚOVARMAN.

§ 92. Bhavabhūti's Schützer, König Yaśovarman von Kanyākubja, hat auch ein Drama geschrieben, das nāṭaka Rāmābhyudaya, das die Geschichte des Rāma zum Vorwurf hatte. Zitiert wird es von Ānandavardhana in seinem Dhvanyāloka [1]), von Dhanika zu Daśarūpa 1. 42 und im Sāhityadarpaṇa zu 6. 142. Keine Handschrift ist aber bis jetzt gefunden worden.

[1]) S. 93, vgl. Aufrecht, ZDMG. 36, S. 521.

ANAṄGAHARṢA MĀTRARĀJA.

§ 93. Anaṅgaharṣa Mātrarāja, der Sohn des Narendravardhana, ist der Verfasser des Tāpasavatsarājacarita, das von Ānandavardhana und seinem Kommentator Abhinavagupta zitiert wird [1]). Ānandavardhana's Zeit ist die zweite Hälfte des 9. Jahrh., und Anaṅgaharṣa muß somit älter sein. Da er andererseits die Ratnāvalī benutzt zu haben scheint, hat Hultzsch vermutet, daß sein Drama zwischen dem 7. und 9. Jahrh. verfaßt sei.

Das Tāpasavatsacarita behandelt dieselbe Geschichte wie Bhāsa in seinem Svapnavāsavadatta. Neu ist der Zug, daß Udayana, nachdem er von dem vermeintlichen Ableben der Vāsavadattā gehört hat, Asket wird, und daß Padmāvatī, die sich in ihn verliebt hat, nachdem Yaugandharāyaṇa ein Bild des Königs in ihre Hände gespielt hat, ebenfalls Asketin wird. Der Auftritt zwischen Udayana und Vāsavadattā fehlt. Schließlich aber treffen sie in Prayāga zusammen, als sie beide vor Gram den Scheiterhaufen besteigen wollen. Zum Schluß klärt sich alles auf, und der traditionelle Sieg wird von Rumaṇvat gemeldet [2]).

[1]) Vgl. Pischel, ZDMG. 39, S. 315. [2]) Vgl. Hultzsch, NGGW. 1886, S. 224f.; Peterson 2. 17; Weber 2166.

MĀYURĀJA.

§ 94. Ein Drama mit dem Namen Udāttarāghava wird von den Rhetorikern zitiert, zuerst in dem Avaloka zu Daśarūpa 2. 54. Es wird in Südindien vielfach für ein Drama des Bhāsa gehalten [1]). Bhattanatha Svamin hat aber gezeigt [2]), daß dies nicht richtig sein kann, indem das Drama im Avaloka zu Daśarūpa 3. 22 ausdrücklich dem Māyurāja zugeschrieben wird.

Derselbe Gelehrte hat alles das, was wir über Māyurāja wissen, zusammengestellt. In einem Verse des Rājaśekhara [3]) wird er ein Karaculi oder nach einer anderen Lesart [4]) ein Kulicuri genannt, d. h. wohl, daß er der Kalacuri-Familie angehörte. Einige Strophen von Māyurāja werden in den Anthologien zitiert. Sonst wissen wir nichts Weiteres über ihn. Da er von Rājaśekhara gepriesen wird, kann seine Zeit nicht später als Ende des 9. Jahrh. angesetzt werden. Dagegen ist er wohl wahrscheinlich jünger als Bhavabhūti. Da er rājā genannt wird, war er wohl ein Kalacurifürst. Die Geschichte dieser Dynastie im 6., 7. und 8. Jahrh. ist aber so wenig bekannt, daß wir uns begnügen müssen, ihn ungefähr zwischen der Mitte des 8. und dem Ende des 9. Jahrh. datieren zu können.

In seiner Darstellung scheint sich Māyurāja vielfach von Bhavabhūti entfernt zu haben. So läßt er nicht Rāma den Vālin durch Trug umbringen, und als die magische Gazelle erscheint, geht Lakṣmaṇa, sie zu

verfolgen, und Rāma folgt ihm erst später nach. Der Akt, der den Raub der Sītā enthielt, scheint den Namen Kulapatyaṅka geführt zu haben.

[1]) M. Krishnamâchârya, History of the Classical Sanskrit Literature, S. 67. [2]) Ind. Ant. 41, S. 139f. [3]) Durgâprasâda and Paraba, Karpûramanjari, Vorrede, S. 8f. [4]) Peterson 2, S. 59.

ŚIVASVĀMIN.

§ 95. In seiner Rājataraṅgiṇī 5. 34 berichtet Kalhaṇa von einem gewissen Śivasvāmin, der unter dem Kaśmīr-König Avantivarman (855—883) Ruhm erlangte und ein Zeitgenosse des Ratnākara war. Nach einem Verse in der Sūktimuktāvali [1]) war er ein gewandter Schriftsteller, der auch Dramen (nāṭakanāṭikāprakaraṇaprāyān prabandhān bahūn) schrieb. Bis auf einige Verse, die in den Anthologien vorkommen [2]), ist aber nichts von ihm auf uns gekommen.

[1]) Lévi 2, S. 87. [2]) Aufrecht, Cat. Cat. 1, S. 654.

MURĀRI.

§ 96. Über Murāri, den Verfasser des Anargharāghava, wissen wir bloß, was er von sich selbst erzählt, daß sein gotra Maudgalya war, und daß er der Sohn des Bhaṭṭa Śrī Vardhamāna und der Tantumatī war. Er bezeichnet sich als einen Mahākavi und legt sich 1. 11/12 den Titel Bālavālmīki bei. In der Prosa zwischen V. 6 und 7 des ersten Aktes zitiert er das Uttararāmacarita 6. 30/31, und er wird von späteren Autoren [1]) auf eine solche Weise mit Bhavabhūti zusammen genannt, daß wir schließen müssen, daß er der jüngere von den beiden war. Andererseits hat man gemeint, daß er von Ratnākara [2]) genannt werde, und daß er also älter als dieser Verfasser, der um die Mitte des 9. Jahrh. lebte [3]), sein müsse. Bhattanatha Svamin hat aber gezeigt [4]), daß diese Auffassung kaum richtig sein kann. Da Murāri nicht von Bhoja oder anderen früheren Rhetorikern genannt wird, während Maṅkha im Śrīkaṇṭhacarita 25. 74 seiner Erwähnung tut, schließt Bhattanatha, daß seine Zeit zwischen 1050 und 1135 fallen müsse.

Ich glaube nicht, daß er so spät angesetzt werden kann. Einerseits scheint Anargharāghava 7. 83 im Prasannarāghava 2. 34 nachgeahmt worden zu sein, und andererseits wird er von Maṅkha vor Rājaśekhara erwähnt, woraus wir vielleicht schließen dürfen, daß dieser der jüngere unter den beiden war. In der Prosa zwischen V. 114 und 115 des siebenten Aktes wird Māhiṣmatī die gemeinsame agramahiṣī der Kalacurikönige genannt, und zwar ist Māhiṣmatī die einzige Stadt, bei deren Beschreibung die regierende Dynastie erwähnt wird. Vielleicht dürfen wir schließen, daß Murāri der Hofdichter eines der Kalacuri-Herrscher war, die ja in Māhiṣmatī, dem heutigen Māndhātā in der Narmadā [5]), herrschten. Weiteres über seine Zeit und sein Leben können wir vorläufig nicht ermitteln.

Das Anargharāghava ist ein nāṭaka in sieben Akten und behandelt die Geschichte des Rāma von seinem Besuch bei Viśvāmitra bis zu seiner Rückkehr nach Ayodhyā nach der Erschlagung des Rāvaṇa. Die Behandlungsweise ist dieselbe wie in Bhavabhūti's Dramen, mit mehr Schilderung als Handlung, die Sprache ist oft ohne die Hilfe eines Kommentars recht schwierig, und ein Hauptgewicht wird auf Pathos, Wohlklang und rhetorischen Schmuck gelegt [6]).

[1]) Vgl. Anargharâghava, ed. Durgâprasâda and Paraba, S. 1 Anm.; Subhâshitâvali, Introduction, S. 91; Śārṅgadharapaddhati 178. [2]) Haravijaya 38. 68. [3]) Vgl. Bühler, Report, S. 42. [4]) Ind. Ant. 41, S. 141. [5]) Fleet, JRAS. 1910, S. 425 f. [6]) Ausgaben: Anargharāghavam nāma nāṭakam [hrsg. von Premacandra Tarkavāgīśa]. Kalikātā 1782 [1860]; Anargharāghavam [Madras 1870]; Anargharaghava. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1875; The Anargharâghava. With the commentary of Ruchipati. Ed. by Durgâprasâda and Kâsînâtha Pânduranga Paraba. Bombay 1887 und 1894. Kâvyamâlâ. 5; Anargharāghavam [mit Lakṣmaṇasūri's Kommentar Ākara]. Tañjānagara 1900. Inhaltsübersicht: Wilson 2, S. 375 f.; A. Baumgartner, Das Râmâyana. Freiburg i. B. 1894, S. 125 f.

RĀJAŚEKHARA.

§ 97. Der Dichter Rājaśekhara [1]) stammte aus dem Mahārāṣṭra und war ein kṣatriya [2]) aus einer Yāyāvara-Familie, der seinen Stammbaum auf Rāma zurückführte [3]). Sein Vater war der Minister (mahāmantrin) Durduka oder Duhika [4]), und seine Mutter hieß Śīlavatī [5]). Sein Großvater Akālajalada und andere Vorfahren, wie Surānanda, Tarala und Kavirāja, waren als Dichter bekannt [6]). Seine Frau Avantisundarī stammte aus dem Cāhamāna-Geschlecht [7]). Er war ein Śaiva, aber kein Fanatiker [8]).

Obgleich er aus dem Dekhan stammte und mit Südindien und südindischen Verhältnissen besonders vertraut war, hat er namentlich am Hofe der Pratihāras von Mahodaya (Kanyākubja) Berühmtheit gewonnen. In der Karpūramañjarī, die wahrscheinlich sein erstes Drama ist, da es auf Aufforderung seiner Frau und nicht im Auftrage eines Königs aufgeführt wurde, berichtet er (1. 9), daß er nacheinander die Titel „bālakavi" (junior Dichter), „kavirāja" (Dichterfürst) und „Lehrer des Königs Nirbhaya (oder Nirbhara)" führte. Nirbhaya ist aber ein biruda oder Ehrentitel des Pratihāra Mahendrapāla, von dem wir zwischen den Jahren 893 und 907 Inschriften besitzen. Das Bālarāmāyaṇa wurde in seinem Auftrage aufgeführt, während das unvollendete Bālabhārata zur Aufführung am Hofe des Nachfolgers Mahendrapāla's, des Königs Mahīpāla, dessen Inschriften zwischen 914 und 917 fallen, bestimmt war.

Das vierte Drama des Rājaśekhara, die Viddhaśālabhañjikā, dagegen wurde auf Befehl des Kalacuri-Königs Yuvarāja I. Keyūravarṣa von Tripurī aufgeführt und enthält Anspielungen auf ihn [9]). Rājaśekhara hat deshalb wahrscheinlich nach Mahendrapāla's Tod eine Zeitlang am Cedi-Hofe in Tripurī gelebt. Auch seine Vorfahren standen anscheinend in Beziehung zu den Cedis [10]). Da das letzte, unvollendete Drama aber wiederum in Kanyākubja aufgeführt werden sollte, ist der Dichter wahrscheinlich später zu dem Pratihāra-Hofe zurückgekehrt.

Rājaśekhara's Zeit kann somit mit völliger Sicherheit bestimmt werden [11]).

In seinem Bālarāmayaṇa 1. 12 spricht er von seinen sechs Werken, und diese Zahl umfaßt, falls der betreffende Vers nicht später hinzugefügt worden ist, nicht das Bālabhārata und die Viddhaśālabhañjikā, welche beide später geschrieben wurden. Mehrere Einzelverse werden ihm in den Anthologien zugeschrieben, darunter solche, welche ältere Dichter charakterisieren [12]). Es ist wahrscheinlich, aber nicht ganz sicher, daß diese Verse von unserem Dichter herrühren, und möglicherweise stammen sie aus solchen Werken, die verloren gegangen sind. Von diesen wissen wir natürlich nicht, welcher Art sie gewesen sind.

Sein Stil ist teilweise sehr gekünstelt, und namentlich ist er stolz auf seine Kenntnisse der verschiedenen Volkssprachen, obgleich er nicht mehr die beiden Prakritdialekte, die er verwendet, Śaurasenī und Māhārāṣṭrī,

ganz korrekt unterscheidet. Die vielen seltenen Worte, die er im Prakrit verwendet, stammen wohl aus den Volkssprachen. Er verwendet gern sprichwörtliche Redensarten und ist in den poetischen Gebräuchen und den Sitten der verschiedenen Gegenden wohlbewandert. Als Dramatiker steht er nach unseren Begriffen nicht hoch, sein Stil ist aber fließend und einschmeichelnd, er ist auf seinen bhaṇitiguṇa stolz, und er wird nicht selten von späteren Dichtern nachgeahmt.

Unter seinen obengenannten vier Dramen ist das älteste die Karpūramañjarī, ein saṭṭaka in vier Akten oder javanikāntara, daß bloß in Prakrit geschrieben ist und schildert, wie König Caṇḍapāla, in welchem Namen wir wohl eine Anspielung auf Mahendrapāla sehen dürfen, da sowohl caṇḍa als mahendra als Beinamen des Śiva vorkommen, die Kuntalaprinzessin Karpūramañjarī heiratet, um die Kaiserwürde zu erlangen. Der Inhalt ist genau derselbe wie in den gewöhnlichen nāṭikās. Durch die Vermittelung eines Zauberers erblickt der König die Schöne, die in Wirklichkeit die Kusine der Königin ist, dann folgen gegenseitige Verliebung, Stelldichein, Eifersucht seitens der Königin, Einsperrung der Geliebten, neues von der Königin unterbrochenes Stelldichein und schließliche Vermählung mit der Einwilligung der Königin [13]).

Das Bālarāmāyaṇa ist ein mahānāṭaka in zehn Akten und behandelt die Geschichte Rāma's auf dieselbe Weise wie Murāri und Bhavabhūti. Unter seinen Vorgängern in der Behandlung der Rāmasage nennt er selbst Vālmīki, Bhartṛmeṇṭha und Bhavabhūti, ohne daß wir entscheiden können, ob Bhartṛmeṇṭha den Stoff episch oder dramatisch behandelt hat. Von Neuerungen in Rāja-śekhara's Schauspiel können wir die Einschiebung eines Dramas, des Sītāsvayaṃvara des Bharata, im 3. Akt, die Beschreibung des Bilderschmucks an Indra's Wagen im 4. Akt, die Einführung von mechanischen Puppen mit redenden Drosseln im Munde zur Darstellung von Sītā und ihrer Milchschwester, um Rāvaṇa zufriedenzustellen, und Rāvaṇa's Liebeswahnsinn, wobei der 4. Akt der Urvaśī nachgeahmt wird, im 5. Akt usw. nennen [14]).

Die Viddhaśālabhañjikā ist eine nāṭikā in vier Akten. Der Held ist König Vidyādharamalla und die Heldin die Tochter des Lāṭakönigs Candravarman, die Mṛgāṅkāvalī. Der Minister will eine Heiratsverbindung zwischen den beiden zustande bringen, um den König zum Weltherrscher zu machen. Mṛgāṅkāvalī wird für einen Knaben ausgegeben und in der Umgebung der Königin untergebracht. Es folgt, wie gewöhnlich, Verliebung, Stelldichein und Störung desselben. Um einen Streich, den der vidūṣaka mit ihrer Milchschwester gespielt hat, zu rächen, will die Königin eine Heirat zwischen dem König und dem vermeintlichen Knaben arrangieren. Dieser entpuppt sich aber als ein Mädchen, und zwar als die Kusine der Königin, und die wirkliche Hochzeit findet sodann mit ihrer Einwilligung statt. Seinen Namen hat das Stück von einem Auftritt im ersten Akt, wo der König eine Statue der Mṛgāṅkāvalī bekränzt [15]).

Das Bālabhārata, das auch Pracaṇḍapāṇḍava genannt wird, ist ein unvollendetes nāṭaka, wovon wir bloß zwei Akte besitzen. Die Quelle ist das Mahābhārata, und die Selbstwahl der Draupadī und die Spielszene zwischen Yudhiṣṭhira und Duryodhana mit der nachfolgenden Beleidigung der Draupadī bilden den Inhalt [16]).

[1]) Vgl. Vaman Shivram Apte, Rājaśekhara: his life and writings. Poona 1886; Konow, Karpūramañjarī, S. 177 f. [2]) Hultzsch, Ind. Ant. 34, S. 177 f. [3]) Bālarāmāyaṇa 1. 15. [4]) Bālar. 1. 7 8, 13 14; Bālabh. 1. 8/9; Viddhaś. 1. 5/6.

[5]) Bālar. 1. 13/14. [6]) Konow, loc. cit., S. 182. [7]) Karp. 1. 11. [8]) Konow, loc. cit., S. 180. [9]) Hultzsch, loc. cit. [10]) Konow, loc. cit., S. 182. [11]) Fleet, Ind. Ant. 16, S. 175f. Ältere Ansichten bei Konow, S. 177f., vgl. Wilson 2. S. 359f.; Hall, JASB. 31, S. 13f.; Aufrecht, ZDMG. 27, S. 77; Anundoram Borooah, Bhavabhuti. Calcutta 1878; Pischel, GgA. 1883, S. 1221f.; Max Müller, India what can it teach us? London 1883, S. 328; Peterson and Durgâprasâd, Subhâshitâvali, S. 100f.; Lévi, S. 228f.; Durgâprasâda and Paraba, Karpûramanjarî, Vorrede. [12]) Durgâprasâda and Paraba, loc. cit.; Konow loc. cit., S. 189; Thomas, Kavīndravacanasamuccaya, S. 80f.

[13]) Ausgaben: The Karpûramanjarî (With the commentary of Vâsudeva) and the Bâlabhârata. Ed. by Paṇdita Durgâprasâda and Kâśînâtha Pânduranga Paraba. Bombay 1887. Kâvyamâlâ 4; Rāja-çekhara's Karpūra-mañjarī. Critically edited in the original Prakrit, with a glossarical index, and an essay on the life and writings of the poet by Sten Konow and transl. into English with notes by Charles Rockwell Lanman. Cambridge Mass. 1901. Harvard Oriental Series Vol. 4; vgl. auch Francesco Cimmino, Studi sul teatro indiano. Napoli 1905, S. 1f. (aus Atti dell' Accademia d' Archeologia etc. Napoli, 19); Jarl Charpentier, Bemerkungen zu Rājaçekhara's Karpūramañjarī. Monde oriental, 2, S. 226f. [14]) Ausgaben: The Bálarámáyaṇa. A drama. Ed. by Govinda Deva Śástri. Benares 1869. Aus The Pandit 3, Nos. 25f.; The Bálarámáyaṇa. Ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1884; Bālarāmāyaṇam Lakṣmaṇasūriviracitayā Tatvālokākhyayā vyākhyayā sahitam. Tañjānagare 1899 [bloß Akt 1—5]; Inhaltsübersicht bei Apte, loc. cit., S. 31f.; Lévi, S. 272f.; A. Baumgartner, Das Râmâyana, Freiburg i. B. 1894, S. 126f. [15]) Ausgaben: The Viddhaśálabhanjiká. Ed. by Vámanácharya. The Pandit Vol. 6—7, Benares 1871; Biddhashala Bhanjika, a drama, with a commentary by Satyavrata Samasrami, ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1873 und 1883; The Viddhasâḷabhanjikâ. With the commentary of Narayana Dixit ed. by Bhâskar Râmchandra Ârte. Poona 1886; Übersetzung: The Viddhaśālabhañjikā, now first translated from the Sanskrit and Prakrit. By Louis H. Gray, J. Am. Or. Soc. 27, S. 1f.; vgl. auch Wilson 2, S. 354f. [16]) Ausgaben: Pracaṇḍapâṇḍava, ein Drama, zum ersten Male hrsg. v. Carl Cappeller. Straßburg 1885, vgl. Weber, Ind. Stud. 18, S. 481f.; The Bâlabhârata. Ed. by Paṇdita Durgâprasâda and Kâśinâtha Pâṇduranga Paraba. Bombay 1887. Kâvyamâlâ 4. Zusammen mit der Karpūramañjarī; Inhaltsangabe: Wilson 2, S. 361; Apte, loc. cit., S. 40f.

BHĪMATA.

§ 98. Ein Vers des Rājaśekhara[1]) belehrt uns, daß der Kaliñjarapati Bhīmaṭa fünf nāṭakas schrieb, unter welchen das Svapnadaśānana besonders ausgezeichnet war (prāpa prabandharājatvam). Wir wissen nichts Näheres über diesen Verfasser. Da er aber als Kaliñjarapati bezeichnet wird, war er wahrscheinlich ein Candella-Prinz. Der Candella Mahārājādhiraja Harṣa von Jejākabhukti war ein Zeitgenosse von Rājaśekhara's Patron Mahīpāla von Kanyākubja[2]), und es ist vielleicht wahrscheinlich, daß Bhīmaṭa ein Verwandter des Harṣa und ein Zeitgenosse des Rājaśekhara war. Das Svapnadaśānana, dessen Titel an das Svapnavāsavadatta des Bhāsa erinnert, gehörte wahrscheinlich zum Sagenkreis des Rāmāyaṇa.

[1]) Peterson 2. 63. [2]) Ep. Ind. 1, S. 121f.

KSEMĪŚVARA.

§ 99. Ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Rājaśekhara ist wahrscheinlich Kṣemīśvara, der Verfasser des Caṇḍakauśika. Wir erfahren, daß dieses Drama auf Befehl des Mahīpāladeva aufgeführt wurde, und diesen Mahīpaladeva hat Pischel[1]) sicherlich mit Recht mit dem Pratihāraherrscher Mahīpāla, für den das Bālabhārata des Rājaśekhara bestimmt war, identifiziert. Kṣemīśvara berichtet von seinem Patron, daß er die Karṇāṭas be-

siegte. Auch von Rājaśekhara's Schützer wissen wir aus dem Bālabhārata 1. 7, daß er ausgedehnte Feldzüge im Süden führte. Der Rāṣṭrakūṭa-König Indra III., von dem wir aus den Jahren 914 und 916 Inschriften besitzen, und der somit ein Zeitgenosse des Pratihāra Mahīpāla von Kanyākubja war, sagt allerdings von sich selbst[2]), daß er Mahodaya (Kanyākubja) besiegt habe. Da aber Mahīpāla's Nachfolger die Herrschaft in Kanyākubja weiterführten, ist dies kaum anders zu beurteilen als ähnliche Aussagen in anderen Inschriften, indem auch sonst die an einem Kriege beteiligten Parteien sich beide für Sieger halten. Mahīpāla's Sieg über die Karṇāṭas und Indra's Sieg über Mahodaya beziehen sich wahrscheinlich auf dasselbe Ereignis, das eben von den Beteiligten verschieden aufgefaßt wurde.

In den Tanjore-Handschriften des Caṇḍakauśika heißt der Dichter Kṣemendra, und Burnell wirft deshalb die Frage auf, ob er mit dem Verfasser der Bṛhatkathā identisch sei[3]). Davon kann aber nicht die Rede sein, wie Pischel zeigt[4]), der auch die Form Kṣemendra für die richtige hält. Die Namensform Kṣemīśvara findet sich aber auch in des Verfassers zweitem Drama, dem Naiṣadhānandanāṭaka. Ueber Kṣemīśvara wissen wir sonst nur, daß sein Urgroßvater Vijayakoṣṭha (so im Naiṣadhānanda) oder Vijayaprakoṣṭha hieß, und daß er sich als ārya (im Caṇḍakauśika) oder ācārya (im Naiṣadhānanda) bezeichnet.

Das Naiṣadhānanda ist ein nāṭaka in sieben Akten und behandelt wahrscheinlich die Geschichte des Nala. Es ist bis jetzt nicht herausgegeben worden[5]).

Das Caṇḍakauśika ist ein nāṭaka in fünf Akten und behandelt die Geschichte des Königs Hariścandra, wesentlich nach dem Mārkaṇḍeyapurāṇa[6]). Der König erblickt einen Asketen, der junge Mädchen in das Feuer opfert, und stürzt hinzu, um sie zu retten. In Wirklichkeit aber ist es der Kauśika Viśvāmitra, der die vidyās bezwingt und jetzt sich anschickt, dem König zu fluchen. Er läßt sich aber zufriedenstellen, als Hariścandra ihm die ganze Erde abtritt und weiter noch tausend Goldstücke verspricht. Um das Geld aufzubringen, verkauft er Frau und Kind an einen Brahmanen und sich selbst an einen caṇḍāla, in dessen Auftrag er den Totenacker bewacht und die Leichenkleider aufsammelt. Dorthin kommt eines Tages seine Frau mit der Leiche des Sohnes, und nun zeigt es sich, daß alles bloß eine Prüfung gewesen ist. Der Sohn lebt noch und wird zum König gesalbt, während sich Hariścandra in die Brahmanwelt zurückzieht[7]).

[1]) GgA. 1883, S. 1220f. [2]) Ep. Ind. 7, S. 30. [3]) Burnell, S. 168b. [4]) loc. cit., S. 1219. [5]) Peterson 3, S. 340f. [6]) Vgl. Francesco Cimmino, Studi sul teatro Indiano. 2. Sul dramma Caṇḍakauśika. Napoli 1905. S. 31f. Aus Atti dell'Accademia di Archeologia etc. Napoli 19. [7]) Ausgaben: Chandakauśika, i. e. the fierceness of Kauśika. A drama in five acts. Bombay 1860; Caṇḍakauśikam [hrsg. v. Jaganmohana Tarkālaṅkāra]. Kalikātā 1924 [1867]; Chanda Kousika; ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1884. Übersetzung: Kausika's Zorn (Tschandakauçika). Ein indisches Drama. Zum ersten Male und metrisch übs. von Ludwig Fritze. Leipzig [1883].

JAYADEVA.

§ 100. Der Rhetoriker und Dramatiker Jayadeva, der Sohn des Mahādeva und der Sumitrā, war wahrscheinlich in Kuṇḍina[1]) in Berar geboren. Wir besitzen von ihm zwei Werke, den Candrāloka und das nāṭaka Prasannarāghava. Der Candrāloka ist ein rhetorisches Werk, das Appayadīkṣita, seinem Kuvalayānanda einverleibt hat, weshalb Jayadeva älter als das 16. Jahrh. sein muß. Im Prasannarāghava 1. 17/18 bezeichnet er sich auch

als Logiker. Die Herausgeber des Dramas, Paranjpe und Panse [2]), versuchen ihn deshalb mit dem Logiker Jayadeva Pakṣadhara zu identifizieren und datieren ihn zwischen 1500 und 1577. Da aber das Prasannarāghava in der aus dem 14. Jahrh. stammenden Śārṅgadharapaddhati [3]) zitiert wird, muß er jedenfalls älter sein. In seinem Drama erwähnt er 1. 22 mehrere andere Dichter, Cora, Mayūra, Bhāsa, Kālidāsa, Harṣa und Bāṇa. Mit Ausnahme von Cora handelt es sich dabei bloß um ältere Verfasser. Ueber Cora wissen wir in Wirklichkeit nichts. In der Tradition wird ein Dichter dieses Namens als der Verfasser der Pañcāśikā des Bilhaṇa genannt. Dies beruht auf einem Mißverständnis, ein Dichter Cora oder Caura hat aber sicher existiert [4]), obgleich wir seine Zeit nicht bestimmen können.

Für die Datierung des Jayadeva ist, wie Lévi [5]) bemerkt, die Tatsache von Wichtigkeit, daß einige Verse des Prasannarāghava im Mahānāṭaka aufgenommen sind. Deshalb kann Jayadeva nicht später als das 11. Jahrh. sein, und nach oben bestimmt sich seine Zeit dadurch, daß er wahrscheinlich jünger ist als Murāri. Als Dramatiker folgt er den Spuren seiner Vorgänger, seine Verse sind aber gewandt und bisweilen voll von Liebreiz.

Das Prasannarāghava ist ein nāṭaka in sieben Akten und behandelt die Geschichte Rāma's von Sītā's svayaṃvara bis zur Rückkehr des Rāma nach Ayodhyā, wobei ein Teil der Ereignisse in einem von zwei Vidyādharas vorgeführten magischen Schauspiele erledigt wird [6]).

[1]) In Kauṇḍinya, Prasannarāghava 1. 14, liegt wohl sicher ein Wortspiel vor. [2]) S. xiii f.; so auch Peterson and Durgâprasâda, Subhâshitâvali, Introduction S. 37 f. [3]) V. 164 = 1. 19; 3520 = 1. 33; 3557 = 2. 22; 3626 = 7. 59; 3631 = 7. 60. [4]) Vgl. Solf, Die Kaçmîr-Recension der Pañcâçikâ, S. xxi f. [5]) 2, S. 48. [6]) Ausgaben: The Prasannarâghava. A Drama. Ed. by Govinda Deva Śâstrî. Benares 1868; Prasannaraghava. A drama. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1872; Prasannarāghavākhyam idaṃ nāṭakaṃ [hrsg. von Rāmasvāmin Śāstrin Vāvilla]. Cennapuri 1874, 1882 and 1890; The Prasannarâghava. Ed. by Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1893; Prasanna Râghava. Ed. with an introduction and notes, critical and explanatory, by Shivaram Mahadeo Paranjpe and Narayan Sakharam Panse. Poona 1894; Prasanna-raghava. With the Sanskrit commentary of Vyankatacharya Upadhye and English notes, critical and explanatory, by Shivarama Raoji Khopakar. Bombay 1894. Inhaltsübersicht: A. Baumgartner, Das Râmâyana. Freiburg i. B. S. 129 f.; Lévi, S. 281 f.

MAHĀNĀṬAKA.

§ 101. Das Mahānāṭaka oder Hanumannāṭaka nimmt in der dramatischen Literatur der Inder eine Sonderstellung ein, indem der größere Teil aus erzählenden Versen besteht und bloß Ansätze zu einem wirklichen Dialoge vorliegen. Auch die gewöhnlichen Bühnenanweisungen fehlen, und überhaupt ist das Werk mehr einem Epos als einem Drama zu vergleichen.

Wir besitzen von dem Werke zwei verschiedene Rezensionen, eine bengalische und eine westliche oder Nāgarīrezension. In der ersteren heißt es gewöhnlich Hanumannāṭaka und hat vierzehn Akte, eine Zahl, die mit Rücksicht auf die vierzehn Welten gewählt zu sein scheint, in der letzteren hat es neun oder in einer Handschrift zehn Akte und heißt Mahānāṭaka.

In beiden wird der Affenfürst Hanumat als der ursprüngliche Verfasser angegeben. Nach dem Kolophon des Mahānāṭaka wurde das Werk Hanumats später vikramaiḥ, d. h. wohl durch Vikramāditya [1]) wieder ausgehoben (pratyuddhṛta). Der Kommentator Candraśekhara berichtet zur Erläuterung, daß Hanumat sein Werk auf einen Felsen geschrieben und in das Meer versenkt habe. Vikramāditya habe es aber mit Hilfe von Fischern empor-

gebracht und durch Madhusūdana Miśra zurechtmachen lassen. Nach anderen soll das Werk von Rakṣasas geraubt und ihnen von irgend jemand durch Gewalt (vikramaiḥ) entrissen worden sein.

Nach dem Kolophon des Hanumannaṭaka wurde das Werk vom Sohne des Windes (Hanumat) verfaßt, von Valmiki aber ins Meer versenkt, weil er es für Nektar hielt. Später wurde es dann von Bhoja wieder hervorgeholt und von Damodara zusammengesetzt. Der Kommentator Mohanadasa sagt, daß Hanumat sein Werk mit seinen Krallen an einem Berge eingrub, daß aber Valmiki, der fürchtete, daß es sein eigenes Ramayaṇa verdrängen würde, ihn aufforderte, es in das Meer zu versenken, was dieser auch tat, wonach es Bhoja wieder emporbrachte.

Im Bhojaprabandha [2]) heißt es, daß Fischer einen beschriebenen Stein in der Narmada fanden und dem König Bhoja brachten. Dieser, der wußte, daß Hanumat ein Rāmāyaṇa geschrieben und ins Wasser versenkt hatte, ließ Abklatsche machen und das Werk durch seine Paṇḍits wiederherstellen. Eine ähnliche Geschichte hörte William Jones von Paṇḍits in Bengalen [3]).

Der Tradition zufolge ist somit das Werk eine Neubearbeitung und Wiederherstellung eines alten, auf Felsen geschriebenen Dramas. Ueber den Kompilator Madhusūdana wissen wir nichts Näheres, ein Dāmodara wird aber im Bhojaprabandha unter den Hofdichtern des Königs Bhoja, der in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. lebte, genannt.

Wir wissen nicht, welche von den beiden Rezensionen die ursprünglichere ist [4]). Es ist aber recht wahrscheinlich, daß das Werk aus der Zeit des Königs Bhoja herrührt. Es enthält zahlreiche Verse, die aus anderen Werken herübergenommen sind, so aus dem Rāmayaṇa, dem Hitopadeśa, dem Bālarāmāyaṇa, dem Anargharāghava und dem Prasannaraghava [5]). Andererseits wird es anscheinend von dem dem 13. Jahrh. angehörenden Subhaṭa benutzt, so daß seine Entstehungszeit zwischen dem 10. und dem 13. Jahrh. liegt.

Es ist aber auch möglich, daß der wesentliche Teil des Dramas älter ist und auf ein Werk zurückgeht, dessen Zusammenstellung die Tradition in die Zeit des Königs Vikramāditya verlegt. Ānandavardhana zitiert in seinem Dhvanyāloka 2. 1, 23; 3. 16 drei Verse des Mahānāṭaka (5. 7, 4. 34 und 9. 14), und obgleich diese natürlich aus einem uns unbekannten Rāmaschauspiel herrühren können, ist es wohl wahrscheinlicher, daß sie einer älteren Rezension des Mahānāṭaka entnommen sind [6]). Der Name dieses älteren Werkes, das in die Zeit vor Ānandavardhana (zweite Hälfte des 9. Jahrh.) zurückgehen müßte, war vielleicht einfach Rāmāyaṇa, wie das Drama im Mahanāṭaka 1. 11 und im Bhojaprabandha genannt wird [7]).

In der Tat ist es einfach eine fragmentarische Übersicht über die Erlebnisse des Rāma, die nur für diejenigen, die mit den Sagen des Rāmāyaṇa vertraut sind, ganz verständlich ist. Es ist durchaus in Sanskrit geschrieben und ist augenscheinlich für solche Personen bestimmt, die imstande waren, die Zitate aus älteren berühmten Dichtern wiederzuerkennen.

Die Nachricht, daß es früher in Felsen eingehauen war, ist auch nicht ganz unglaubwürdig, da wir ja in neuerer Zeit wiederholt Dramen in Steininschriften gefunden haben.

Max Müller war der Ansicht [8]), daß das Werk eher ein Epos als ein Drama sei, und daß es in die ersten Zeiten des indischen Dramas zurückführe. Auch Pischel äußerte sich in ähnlichem Sinne [9]). Später aber [10]) verglich er es mit dem Dūtāṅgada, und endlich wies Lüders [11]) nach, daß

es in Wirklichkeit ein chāyānāṭaka oder Schattenspiel ist, zum Vortrag bei der Vorführung von Schattenbildern bestimmt. Es ist das älteste sichere Beispiel davon, daß sich die Brahmanen diese alte volkstümliche Kunstgattung aneigneten. Das alte Schattenspiel hatte sich zweifelsohne auf der volkstümlichen Bühne gehalten, wurde aber jetzt von den Brahmanen hoffähig gemacht. Das Dūtāṅgada repräsentiert sodann eine weitere Stufe in der Entwickelung, wobei das Schattenspiel in die festeren Formen des nāṭaka mit Vorwiegen des Dialogs gebracht wurde.

Der Inhalt der beiden Rezensionen ist derselbe, nur finden wir am Schlusse des Mahānāṭaka Darstellungen der späteren Rāmalegende, die im Hanumannāṭaka fehlen, indem berichtet wird, wie Vālmīki sich der Sītā annimmt und ihre Söhne das Rāmāyaṇa lehrt und wie Rāma schließlich zum Himmel fährt. Es ist wohl wahrscheinlich, daß es sich hierbei um spätere Zusätze handelt[12]. Sonst ist das Verhältnis zwischen dem Mahānāṭaka (M) und dem Hanumannāṭaka (H) so, daß der erste Akt in M dem Anfang des ersten Aktes in H entspricht, während M 2 dem Schluß von H 1 und H 2 gleichkommt. Weiter ist M 3 = H 3—4; M 4—7 = H 5—8; M 8 = H 9—10; M 9 = H 11—14[13].

[1]) Śaubh., S. 698. [2]) ed. Parab, Bombay 1896, S. 70f.; vgl. Prabandhacintāmaṇi, Bombay 1888, S. 97f. [3]) Works 9, S. 367f. [4]) Vgl. Lüders, Śaubh., S. 705. [5]) Vgl. Anundoram Borooah, Bhavabhuti, S. 5f. [6]) Vgl. Pischel, GgA. 1885, S. 760[1]. [7]) Vgl. Lüders, Śaubh., S. 709. [8]) Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1846, 1, S. 472f. [9]) loc. cit. [10]) Schatt., S. 498. [11]) loc. cit. [12]) Vgl. Lüders, Śaubh., S. 705.

[13]) Ausgaben: Mahá-Nátaka, a dramatic history of King Ráma by Hanúmat. Translated into English by Kálí-Krishna Bahádur. Calcutta 1840; Śrīmanmahānāṭaka. Rāmapati Kaviratna Bhaṭṭācāryya kartṛk Sādhubhāṣāya payārchand viracit haïya śrī-Īśvaracandra-Bhaṭṭācāryya o śrī Kālīnāth Chaṭṭopādhyāyer. Kalikātā 1251 [1844]; Mahánátaka by Hanúmat ed. by Rámtáran Śirománi, with a short commentary of his own. Calcutta 1870; Mahanataka, a drama in 9 acts, by Hanuman. Compiled by Madhusudan Misra. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1878 und 1890; Mahānāṭaka. Cuttack 1899; Hanumannāṭakaṃ saṭīkaṃ [mit dem Kommentar des Mohanadāsa]. Mumbaī 1782 [1860], 1785 [1863] und 1786 [1864]; Mahānāṭakam [Dāmodara's Rezension mit Mohanadāsa's Kommentar]. Bombay 1886.

Inhaltsübersicht: Hanúman-Nátaka; or, Mahánátaka. A drama in fourteen acts. Wilson 2, S. 363f.

SPÄTERE SCHATTENSPIELE.

§ 102. Das Mahānāṭaka bezeichnet sich selbst nicht als ein chāyānāṭaka oder Schattenspiel. Das ist aber der Fall mit einigen späteren Dramen, unter denen das Dūtāṅgada des Subhaṭa das älteste zu sein scheint. Subhaṭa bezeichnet sich selbst als Mahākavi und, wie Bhavabhūti vor ihm, als padavākyapramaṇapāraṃgata, d. h. vielleicht als bewandert in Grammatik, Nyāya und Mīmaṃsā. Sein Drama wurde nach Gray am 7. März 1243 zu Ehren des Kumarapāladeva aufgeführt, und zwar auf Aufforderung des Caulukya Herrschers Tribhuvanapāla von Aṇahilapāṭaka in Gujarāt. Subhaṭa wird ferner in Someśvara's Kīrtikaumudi 1. 24 als ein Zeitgenosse des Verfassers erwähnt.

Das Dūtāṅgada enthält bloß einen Akt und behandelt dasselbe Thema wie der siebente Akt des Mahānāṭaka. Aṅgada wird von Rāma zu Rāvaṇa gesandt, um die Auslieferung der Sītā zu verlangen. Rāvaṇa verweigert dies und versucht, Aṅgada einzureden, daß Sītā ihn liebe. Aṅgada aber fällt nicht darauf herein und verläßt mit Drohungen Rāvaṇa, von dem wir bald hören, daß er von Rāma erschlagen ist.

Die Überlieferung des Dramas ist nicht gut, und wir haben anscheinend zwei verschiedene Rezensionen, eine kürzere und eine längere, von denen die letztere auch epische Verse enthält. Die Eigenart des Dūtāṅgada wurde zuerst erkannt von Pischel [1]).

Identisch mit dem Dūtāṅgada ist vielleicht das in einer Handschrift vorliegende Aṅgadanāṭaka des Bhūbhaṭṭa [2]), wobei wahrscheinlich der Name des Verfassers verlesen ist.

Ein etwas späterer Schattenspielverfasser war Ramadeva oder Vyāsa Śrī Ramadeva, ein Hofdichter der Kalacuri-Fürsten von Rāypur. Seine Gönner waren Brahmadeva oder Haribrahmadeva, von dem wir Inschriften aus den Jahren 1402 und 1415 besitzen, sein Bruder Meru und sein Enkel Vīraraṇamalladeva [3]). Wir kennen von ihm drei chāyānāṭakas. Das Subhadrāpariṇayana wurde unter Haribrahmadeva aufgeführt und schildert die Aussendung des Vasubhūti zu Subhadrā's Verwandten im Auftrage des Arjuna. Später erscheint auch Arjuna, entführt Subhadrā und heiratet sie schließlich mit der Zustimmung Vāsudeva's [4]). Die Handschrift dieses Dramas im British Museum ist 1422 datiert und muß somit ungefähr gleichzeitig mit der Aufführung sein. Ein Subhadrāpariṇaya des Raghunāthācarya [5]) und ein Subhadrāpariṇaya eines ungenannten Verfassers [6]) werden in Handschriftenverzeichnissen erwähnt. Sie sind wahrscheinlich identisch mit Rāmadeva's Werk.

Ein anderes chāyānāṭaka des Rāmadeva, das Rāmābhyudaya, wurde unter dem Mahārāṇa Meru aufgeführt und beschreibt in zwei Akten die Besiegung von Laṅkā, Sītā's Feuerprobe und Rāma's Rückkehr nach Ayodhyā [7]).

Das dritte Werk unseres Dichters, das Pāṇḍavābhyudaya, wurde unter Raṇamalladeva aufgeführt und schildert in zwei Akten Draupadī's Geburt und Heirat [8]).

Ein anderes chāyānāṭaka, das anonyme Haridūta, behandelt in drei Auftritten die Aussendung des Kṛṣṇa als Bote des Yudhiṣṭhira zu Duryodhana, um Friedensvorschläge zu übermitteln [4]). Der Inhalt deckt sich mit dem des Dūtavākya des Bhāsa.

Ein größeres Werk ist das Sāvitrīcarita des Śaṅkaralāla, des Sohnes des Maheśvara, das in sieben Akten die Sāvitrīlegende behandelt [9]). Es unterscheidet sich bloß in der Bezeichnung von einem gewöhnlichen nāṭaka und ist ein modernes Werk.

Als ein chāyānāṭaka haben wir wahrscheinlich auch die Ānandalatikā des Kṛṣṇanātha Sārvabhauma Bhaṭṭācārya, des Sohnes des Durgādasa Cakravartin, anzusehen. Es ist dies ein dramatisches Gedicht in fünf kusuma über die Liebe zwischen Sama und Revā und besteht aus beschreibenden und erzählenden Versen mit eingestreutem Dialog und Bühnenanweisungen [10]).

Das Citrayajña des Vaidyanātha Vācaspati wurde auf Wunsch des Rājā Īśvaracandra von Nadiyā für das Govindafest geschrieben und behandelt in fünf Akten die Dakṣalegende [11]).

Endlich kennen wir dem Namen nach ein chāyānāṭaka eines Viṭṭhala [12]).

[1]) Vgl. Pischel, Schatt., S. 494 f.; Lüders, Śaubh., S. 698 f. Ausgabe: The Dûtângada. Ed. by Pandit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1891. Kâvyamâlâ 28. Übersetzung: The Dutāṅgada now first translated from the Sanskrit and Prakrit by Louis H. Gray. J. Am. Or. Soc. 32, S. 58 f.; vgl. Wilson 2, S. 390. [2]) Bühler 2, 116. [3]) Bendall, JRAS. 1898, S. 231. [4]) Lévi, S. 242.

[5]) Oppert 2, 726 und 9128. [6]) Rice 268. [7]) Kuppuswami No. 12636; Lévi, S. 242. [8]) Ind. Off. 4187. [9]) Sāvitrīcarita chāyānāṭaka. Bombay 1882. [10]) Ind. Off. 4203. [11]) Wilson 2, S. 412 f. [12]) Bikāner 251.

KṚṢṆAMIŚRA.

§ 103. Kṛṣṇamiśra, der Verfasser des Prabodhacandrodaya, berichtet in der Einleitung zu seinem nāṭaka, daß es auf Veranlassung des Gopāla in Gegenwart des Königs Kīrtivarman aufgeführt wurde, und daß Gopāla diesen wieder in sein Reich eingesetzt hatte, nachdem der Cedi-König Karṇa, der ihn vertrieben hatte, besiegt worden war. Kīrtivarman ist deshalb sicher der Candella-König Kīrtivarman von Jejākabhukti, dessen Deogaḍh-Inschrift [1]) vom Jahre 1098 datiert ist, und der zufolge der Mahobā-Inschrift [2]) Lakṣmīkarṇa, d. h. den Cedi-König Karṇa von Tripurī, von dem wir eine Inschrift aus dem Jahre 1042 besitzen, besiegte. In dem Vikramāṅkadevacarita 18. 93 wird Karṇa kālaḥ Kālañjaragiripateḥ, „ein Todesgott für den (Candella-)König von Kālañjara" genannt, was ja auch zu den Worten Kṛṣṇamiśra's paßt. Wer Gopāla war, wissen wir nicht. Der Kommentator Maheśvara sagt, daß er Kīrtivarmans senāpati und ein Brahmane war. Auf alle Fälle ist Kṛṣṇamiśra's Zeit die zweite Hälfte des 11. Jahrh.

Das Prabodhacandrodaya ist ein nāṭaka in sechs Akten, das die Lehrsätze des Viṣṇuitischen Advaitasiddhānta verherrlicht. Es eröffnet eine ganze Reihe von allegorischen Dramen, die im Dienste des Hinduismus stehen. Wie die vielen späteren Dramen, die Rāma und Kṛṣṇa verherrlichen, steht diese Dichtung mit der Entwickelung des Hinduismus in den folgenden Jahrhunderten im engsten Zusammenhang.

Die auftretenden Personen sind alle Personifikationen verschiedener Begriffe, wie in dem alten Drama aus der Kuṣanazeit, von dem Lüders die vorhandenen Bruchstücke veröffentlicht hat [3]). König Viveka (Einsicht), der mit seinem Bruder Mahāmoha (Betörung) im Kriege ist, will sich wieder mit seiner Gemahlin Upaniṣad vereinigen, worüber Mahāmoha's Anhänger in großer Erregung sind. Durch Dambha (Heuchelei) hat Mahāmoha in Benares gute Erfolge erzielt und schlägt selbst dort seine Residenz auf. Er wird aber stark durch verschiedene Gerüchte beunruhigt. Namentlich droht Gefahr von Viṣṇubhakti, und Mahāmoha will mehrere von seinen Gegnern, Dharma, Śānti usw. ins Gefängnis werfen lassen. Śānti sucht inzwischen vergebens ihre Freundin Śraddhā (Glaube) bei den verschiedenen Sekten, Jainas, Buddhisten und śivaitischen Asketen. Sie behaupten alle, daß Śraddhā bei ihnen sei, es zeigt sich aber immer, daß es eine falsche ist, und daß sie in Wirklichkeit der Werktätigkeit und der Wollust huldigen, und schließlich erfahren wir, daß die richtige Śraddhā bei Viṣṇubhakti weilt. Bald aber erscheint sie und fängt an, Mahāmoha's Anhänger durch ihre Verbündeten zu bekämpfen, um Viveka zum Siege zu verhelfen. Sie kann auch später der Viṣṇubhakti melden, daß dies ihr gelungen ist. Nun kommt auch Upaniṣad im Palaste des Puruṣa (Seele) mit Viveka zusammen, nachdem sie früher bei der Gītā Zuflucht gefunden hat, und endlich wird ihr und Viveka der Prinz Prabodhacandra (Erkenntnis-Mond) geboren, der sich dem Puruṣa anschließt, während seine Eltern sich zu Viṣṇubhakti zurückziehen [4]).

[1]) Ind. Ant. 18, S. 237 f. [2]) Ep. Ind. 1, S. 217 f. [3]) Oben § 60.

[4]) Ausgaben: Prabodhacandrodayanāṭakam. [Mit Maheśvara's Kommentar hrsg. v. Bhavānīcaraṇa Śarman]. Kalikata 1754 [1832]; Prabodha Chandrodaya Krishna

Misri comoedia. Edidit scholiisque instruxit Herm. Brockhaus. Lipsiae 1834—45; Prabodha Chandrodaya with the commentary of Mahesha Chandra Nyayalankara. Ed. by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1874; Prabodhacandrodayākhyam nāṭakam Dīkṣita-Rāmadasa-viracitayā Prakāśākhyayā vyakhyaya sakam. Cannapura 1876; Saṭīkam Prabodhacandrodayam nāma nāṭakam [mit Rāmadasa's Prakāśa revidiert von Tryambaka Gondhalekara. 2. Ausg.] Puṇyanagare 1881; Prabodhacandrodayam [mit Nandillagopa's Candrikā und Rāmadāsa Dīkṣita's Prakāśa hrsg v. Vāsudeva Lakṣmaṇa Paṇśīkara]. Mumbaī 1898.

Übersetzungen: Prabod'h Chandro'daya, or The Moon of Intellect, an allegorical drama, and Atma Bod'h, or the Knowledge of Spirit. Translated from the Shanscrit and Pracrit by J. Taylor. London 1812, Calcutta 1854, Bombay 1893; Prabodha Chandrodaya oder die Geburt des Begriffes. Ein theologisch-philosophisches Drama. Zum erstenmal aus dem Sanskrit ins Deutsche übers. [von T. Goldstücker]. Mit einem Vorwort eingeführt von K. Rosenkranz. Königsberg 1842; Prabodhatschandrodaja oder der Erkenntnismondaufgang. Philosophisches Drama. Meghaduta oder der Wolkenbote. Lyrisches Gedicht von Kalidasa. Beides metrisch übers. von B. Hirzel. Zürich 1846; Toryestvo svěloi mysli. Drama v šest aktach. Perevod s Samskritskago. Moskva 1847; De Maan der Kennis. Theologisch-metaphysisch Drama. Vertaald door P. A. S. van Limburg Brouwer. Amsterdam 1869. Le Lever de la Lune de la Connaissance, Prabodhacandrōdaya. Drame en 6 actes, traduit pour la première fois en français du sanskrit et du prâkrit [von G. Devèze]. Revue de la Linguistique et de Philologie comparée, 32—35. Paris 1899—1902.

Vgl. auch Montgomery Schuyler, A Bibliography of the Plays of Bhavabhūti and Kṛṣṇamiśra. J. Am. Or. Soc. 25, S. 189 f.; Jan Wilhelm Boissevain, Het indisch tooneelstuk Prabodhacandrodaya. Toelichting en beoordeeling. Proefschrift. Leiden 1905.

SPÄTERE ALLEGORISCHE DRAMEN.

§ 104. Unter den späteren allegorischen Dramen ist wohl keines besser bekannt als das Caitanyacandrodaya des Paramānandadāsa Kavikarṇapūra, des Sohnes des Vaidya Śivānandasena, der im Jahre 1524 in Kāñcanapallī im Nadiā-Distrikt geboren sein soll, was aber kaum zutrifft.

Als Knabe schrieb er der Tradition zufolge ein Gedicht, das die Aufmerksamkeit des Caitanya auf ihn lenkte, der ihm den Beinamen Kavikarṇapūra beilegte. Er wurde ein Schüler Caitanya's und schrieb eine Reihe von Werken, darunter das nāṭaka Caitanyacandrodaya.

Nach dem Prolog wurde dieses Drama im Auftrage des Königs Prataparudra von Orissa (1496—1539) aufgeführt. Aufrecht gibt das Jahr 1543 als die Abfassungszeit des Dramas an, ohne aber seine Quelle zu nennen. Die Herausgeber des Caitanyacandrodaya in der Kāvyamālā dagegen verlegen das Werk in das Jahr 1579 mit Bezugnahme auf einen Vers, der am Ende des Dramas hinzugefügt ist:

> śāke caturdaśaśate ravivājiyukte Gauro Harir dharaṇimaṇḍala āvir āsīt
> tasmiṃś caturnavatibhāji tadīyalīlāgrantho 'yam āvir abhavat katamasya vaktrāt.

Danach solle Caitanya, der Gaura Hari, im Śakajahre 1407, d. h. 1484, geboren sein, und das vorliegende Werk vierundneunzig Jahre später geschrieben sein. Keine von diesen Zeitbestimmungen des Caitanyacandrodaya läßt sich aber mit Pratāparudra's Regierungszeit vereinigen. Falls der Vers deshalb richtig ist, müssen wir vielleicht dessen zweite Hälfte so interpretieren, daß das Drama 36 Jahre nach Caitanya's Geburt geschrieben wurde, also im Jahre 1530, und annehmen, daß caturnavati „eine Zahl von viermal neun“ bedeutet, was allerdings sehr hart ist.

Das nāṭaka behandelt in zehn Akten die geistige Entwickelungsgeschichte des Caitanya in sehr gekünstelter Sprache und ohne dramatische Spannung. Kali und Adharma sind über die Tätigkeit des Viśvambhara sehr beunruhigt, während Virāga sich fürchtet, daß sie den Sieg davontragen werden. Bhaktimārga aber tröstet ihn und sagt, daß ein neuer Avatāra des Viṣṇu zustande gekommen ist, d. h. Viśvambhara ist ein solcher. Dieser wird ein Saṃnyāsin unter dem Namen Kṛṣṇa Caitanya, wird von dem Volke geehrt und auch durch Vermittelung von Pratāparudra's Minister bei Jagannātha's Tempel zugelassen. Auch Pratāparudra selbst wird bekehrt, und nach vielen Wanderungen kehrt Caitanya zu Jagannātha zurück[1]).

Dem 16. Jahrh. gehört auch Bhūdeva Śukla, der Sohn des Śukadeva, an, der das Dharmavijaya, ein allegorisches Drama in fünf Akten, geschrieben hat[2]).

In der ersten Hälfte des 17. Jahrh. lebte der Maithila Kṛṣṇadatta, des Verfasser des Kuvalayāśvīya und des prahasana Sāndrakutūhala, die beide unten genannt werden sollen, und eines allegorischen Purañjanacarita, das in Gegenwart des Divākara Puruṣottama aufgeführt wurde[3]). Einen ähnlichen Titel hat das Purañjananāṭaka des Haridāsa[4]). Purañjana ist die Seele, das Lebensprinzip, als König dargestellt.

Am Hofe des Bhagavantarāya aus der Sagara-Familie, der im 17. Jahrh. herrschte, lebte Śukleśvaranātha, der ein Prabodhodaya schrieb, in welchem die Vertreter der verschiedenen philosophischen Systeme sich über die Unsterblichkeit der Seele unterhalten[5]).

Etwas später lebte anscheinend Śrīnivāsa Atirātrayājin, der Sohn des Bhavasvāmin und der Lakṣmī, aus Sūrasamudra in Toṇḍīra (zwischen Tanjore und Madura), der ein fünfaktiges Bhāvanāpuruṣottamanāṭaka schrieb[6]).

Er wird erwähnt im Vidyāpariṇayana des Ānandarāyamakhin, der ein Sohn des Nṛsiṃha oder Narasiṃha aus dem Bhāradvāja Kula war und unter den Tanjore-Herrschern Śāhajī (1687—1711) und Śarabhojī (1711—1727) lebte. Sein Vidyāpariṇayana, ein nāṭaka in sieben Akten, soll eigentlich von Vedakavi herrühren, dieser ließ es aber unter Ānandarāya's Namen erscheinen[7]). Vedakavi's Zeit steht dadurch fest, daß er in der Schenkungsurkunde des Tanjore-Herrschers Śāhajī aus dem Jahre 1693 genannt wird.

In dem Vidyāpariṇayana finden sich keine Prakritstücke, und ein wirklicher vidūṣaka tritt nicht auf. Es wurde geschrieben während der Regierung des Śarabhojī und ist von derselben Art wie das Prabodhacandrodaya, das es auch nennt. Śivabhakti versucht mit der Hilfe von Nivṛtti König Jīva von seiner Gemahlin Avidyā abtrünnig zu machen, um ihn mit Vidyā zusammenzubringen, wobei auch Cittaśarman, der narmasaciva des Königs, behilflich sein soll. Jīva sieht ein Bild der Vidyā, das er sehr bewundert, Avidyā ihrerseits bemüht sich, Jīva durch ihre Verbündeten, die Ketzerlehren, die Leidenschaften usw. für sich zu gewinnen. Sie werden aber alle besiegt, und schließlich verkündet Śiva selbst, daß die Zeit für Jīva's Vermählung mit Vidyā gekommen ist[8]).

Ānandarāya hat auch ein zweites allegorisches Drama geschrieben, das siebenaktige Jīvānandana, das etwas älter ist, da es für König Śāha geschrieben wurde. Es behandelt den Kampf zwischen König Jīva, d. h. Leben, und König Yakṣman, d. h. Schwindsucht. Dem letzteren stehen die verschiedenen Krankheiten bei, König Jīva und Königin Buddhi

aber wenden sich auf den Rat des Ministers an Śiva und erlangen von ihm Rasagandhaka und viele heilende Kräuter, durch welche sie den Feind bekämpfen. Der Streit wird aber hart, und schließlich gelingt es erst durch die Hilfe Śiva's, der dem Könige Yogasiddhi verleiht, den Sieg davonzutragen [9]).

In seinem Vidyāpariṇayana nennt Ānandarāya auch das Saṅkalpasūryodaya des Veṅkaṭanātha Vedāntācārya Kavitārkikasiṃha. Dies muß somit etwas älter sein. Ich kann aber seine Zeit nicht näher bestimmen. Es ist ein allegorisches Drama in zehn Akten, das die Lehre des Rāmānuja verkündet, und es scheint nach der großen Zahl der in Aufrechts Catalogus Catalogorum verzeichneten Handschriften sehr beliebt gewesen zu sein [10]).

Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. lebte der Maithila-Brahmane, der Mahāmahopādhyāya Gokulanātha Śarman, der Sohn des Pītāmbara Śarman und der Umādevī aus der Phaṇadaha-Familie in Maṅgaraunī, der als achtzigjähriger Greis in Benares starb. Neben rhetorischen und philosophischen Werken schrieb er das Amṛtodaya, ein nāṭaka in fünf Akten, das schildert, wie Apavarga nach allerlei Anfeindungen zum König in Kṣetrajñanagara gesalbt wird [11]).

Eine Reihe von weiteren allegorischen Dramen ist ganz modern, oder ihre Abfassungszeit läßt sich vorläufig nicht bestimmen. Ich nenne das Anumitipariṇaya des Nṛsiṃha Kavi, des Sohnes des Veṅkaṭakṛṣṇa aus dem Bhāradvāja gotra [12]); das Ānandacandrodaya des Raṅgilāla, das 1849 in Baroda geschrieben wurde [13]); das fünfaktige Citsūryālokanāṭaka des Rājñī-Mahāgnicit Nṛsiṃha Daivajña [14]); das Cittavṛttikalyāṇa und das Jīvanmuktikalyāṇa des Nallā Dīkṣita [15]); das anonyme Jaganmohana [16]); das Jyotiḥprabhākalyāṇanāṭaka des Brahmasūri [17]); das anonyme Kṣemacandrabodha [18]); das Mithyājñānavidambana oder Mithyājñānakhaṇḍana, das allerdings bloß einen Akt enthält, sich aber als nāṭaka bezeichnet. Die Handschrift des India Office (No. 4200) ist 1812 geschrieben. Der Verfasser, Kavi Ravidāsa, verteidigt den alten traditionellen Glauben und die alte Sitte [19]). Weiter haben wir ein Mohaparājaya des Yaśaḥpāla [20]); ein Muktācarita des Kṛṣṇa Kavi [21]); ein Muktipariṇaya des Sundaradeva, des Sohnes des Govinda [22]); ein Prapannasapiṇḍīkaraṇanirāsa des Ghaṭṭa Śeṣārya aus dem Vādhūla gotra [23]); ein Pūrṇapuruṣārthacandrodaya des Jātavedas [24]); ein Saṇmatanāṭaka des Jayanta Bhaṭṭa [25]); ein Śāntirasa des Vaikunṭhapurī [26]) und ein Śānticarita, das buddhistisch sein soll [27]); ein fünfaktiges Satsaṅgavijaya des Vaidyanātha [28]); ein anonymes Śivabhaktānanda [29]); ein Svānubhūtināṭaka des Anantarāma [30]); ein zehnaktiges Vivekavijaya des Rāmānuja Kavi, des Sohnes des Pūrṇaguru [31]) und ein Yatirājavijaya oder Vedāntavilāsa des Varadācārya oder Ammāl Ācārya, eines Vaiṣṇava Lehrers aus Kāñcī aus der letzten Hälfte des 17. und dem Anfang des 18. Jahrh., des Sohnes des Ghaṭikāśata Sudarśanācārya, das in sechs Akten die Lehrsätze und den Triumph des Rāmānuja behandelt [32]).

Den Jainas verdanken wir das zur Einweihung eines Bildes des Śāntīśvara in Mysore im Jahre 1897 geschriebene Mahisūru-Śāntīśvara-pratiṣṭhā-nāṭaka des Padmarāja Paṇḍita, des Sohnes des Brahmasūri [33]); das Jñānasūryodaya des Vādicandra Sūri [34]); das

Kumudacandra des Yaśaścandra[35]) und das fünfaktige Rājīmatiprabodha desselben Verfassers, dessen Held Nemi ist[36]).

Anschließen läßt sich endlich das Antarvyākaraṇanāṭyapariśiṣṭa des Vācaspati Kṛṣṇānanda Sarasvatī, in welchem die Verse doppeldeutig sind und einerseits als grammatische Regeln, andererseits als moralische und philosophische Lehrsätze verstanden werden können[37]).

[1]) Ausgaben: Chaitanya Chandroday Natak. In Sanskrit und Bengali. Calcutta 1853; Chaitanya Chandrodaya or the Incarnation of Chaitanya; a drama in ten acts. With a commentary explanatory of the Prákrit passages by Viswanátha Śástri. Ed. by Rájendralál Mittra. Calcutta 1854. Bibliotheca Indica; Chaitanya Chandrodaya. Ed. with a commentary by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1885; The Chaitanyachandrodaya (a devotional drama). Ed. by Paṇḍita Kedâranâtha and Wâsudeva Laxmaṇa Shâstrî Paṇashîkar. Bombay 1906. Kâvyamâlâ 87. [2]) Ausgabe: Dharmavijayaṃ nāṭakam. Grantha Ratna Málá 3, No. 6—7. Bombay 1889—90. [3]) Notices 2000. [4]) Kielhorn C. P. 70. [5]) Notices, Second Series 3, S. xx f., 122. [6]) Burnell 170a; Oppert 1. 3439. [7]) Kâvyamâlâ 44, Vorrede, S. 9; vgl. Oppert 1. 3484, 4058, 4628; 2. 6012 und wohl auch Oudh 5. 8. [8]) Ausgabe: The Vidyâpariṇayana. Ed. by Paṇḍit Śivadatta and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1893. Kâvyamâlâ 39. [9]) Ausgabe: The Jîvânandana. Ed. by Paṇḍit Durgâprasâd and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1891. Kâvyamâlâ 27. Das Rice 256 genannte Jīvānanda ist wohl sicher dasselbe Werk. [10]) Ausgaben: Saṅkalpasūryodaya [hrsg. mit einem Kommentar von Kṛṣṇa Tātācārya. Conjeveram 1883]; Saṅkalpasūryodayaḥ Prabhāvalisamākhyayā vyākhyayā saha [hrsg. von K. N. Śrīnivāsācārya]. Kāṃcyām 1914. [11]) Ausgabe: The Amṛitodaya. Ed. by Paṇḍit Śivadatta and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1897. Kâvyamâlâ 59. [12]) Kuppuswami No. 12463. [13]) Ulwar 993. [14]) Ausgabe: Citsūryālokanāṭakam. Vizianagram 1894. [15]) Rice 256. [16]) Taylor 2. 43. [17]) Ausgabe: Jyotiḥprabhākalyāṇanāṭaka. Kāvyāmbudhi 1—6. Bangalore 1893—94. [18]) Pheh 12. [19]) Ausgabe: Mithyājñānavidambana. Calcutta 1885. [20]) Kielhorn 32, 66; Peterson 3. 208; Bhandarkar Report 1887—91, 1397. [21]) Ulwar 1017. Extr. 211. [22]) NP 7. 46. Burnell 171a. [23]) Kuppuswami No. 12548, 12754. [24]) Taylor 1. 479; Kuppuswami No. 12540. [25]) Peterson 5. 437. [26]) Oudh 20. 60. [27]) Weber, Ind. Stud. 1, S. 466. [28]) Notices 66; Bühler 2. 124. [29]) Oppert 1. 1611, 1612. [30]) Oudh 8. 8. [31]) Kuppuswami No. 12683 f. [32]) Ausgabe: Yatirājanāma nāṭakam. Vedāntavilāsāparanāmadheyam [hrsg. von Koṭikannikādānam Vīrarāghava Tātācarya]. Kumbhakonam 1902. [33]) Ausgabe: Mahisūru-Śāntīśvara-pratiṣṭhānāṭakam. Baṅgalūr 1897. [34]) Peterson 2 (14); 3. 401. [35]) Bühler, Report cxlxxi. [36]) Bhandarkar Report 1883—84, S. 5. [37]) Ausgaben: Nāṭyapariśiṣṭanāma nāṭakam. [Unvollständig. Calcutta ca. 1840]; Antarvyākaraṇanāṭyapariśiṣṭam [hrsg. von Ajitanātha Nyāyaratna, mit einem Kommentar und einer Biographie des Verfassers]. Kalikātā 1956 [1899].

SPÄTERE RĀMADRAMEN.

§ 105. Die Rāmalegende ist seit Bhavabhūti mit besonderer Vorliebe von den Dramatikern behandelt worden, und wir wissen von einer ganzen Reihe von Rāmadramen, die allerdings zum größten Teil nur dem Namen nach bekannt sind. Einige von ihnen sind wahrscheinlich älter als das Mahānāṭaka. Das ist z. B. sicher der Fall mit dem Chalitarāma, das im Avaloka zu Daśarūpa 1. 41 und auch im Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa und im Sāhityadarpaṇa zitiert wird. Es ist wahrscheinlich dasselbe Werk, das in einem Handschriftenkataloge[1]) in der Form Calitarāma auftritt. Die meisten sind aber sicher jünger.

In der Wahl des Titels weichen die verschiedenen Verfasser recht stark voneinander ab. Wo der Titel ganz allgemein ist, und wo kein Verfassername genannt wird, sind wir bisweilen nicht in der Lage zu entscheiden, ob es sich um dasselbe oder um verschiedene Werke handelt. Ein Rāmacarita wird z. B. im Sāhityadarpaṇa zu 6. 67a und ein Bālacarita zu 6. 85 erwähnt. Ein Rāmacarita liegt auch hand-

schriftlich vor[2]). Ebenso unbestimmt sind Titel, wie Rāmanāṭaka[3]) und Rāmacandranāṭaka[4]). Wir wissen auch nicht, ob das ohne Angabe des Verfassers aufgeführte Rāmāyaṇanāṭaka[5]) mit dem gleichnamigen Werke des Someśvaradeva, von welchem eine in dem Saṃvat-Jahre 1537 geschriebene Handschrift verzeichnet wird[6]), identisch ist. Einen ganz allgemeinen Titel tragen auch das Raghuvīracarita des Bhaṭṭa Sukumāra, alias Bhūṣaṇa[7]), und das Rāmāvadāna des modernen Dichters Nṛtyagopāla Kaviratna[8]), das in fünf Akten die Rāmalegende behandelt. Ein anderes fünfaktiges Drama desselben Verfassers, das Darpaśātana, behandelt die Paraśurāma-Episode derselben Legende[9]).

Die meisten Rāmadramen tragen aber Titel, die die Unterscheidung leichter machen. So z. B. das Abhirāmamaṇināṭaka des Sundara Miśra, das im Jahre 1599 geschrieben wurde und in sieben Akten die Rāmalegende behandelt[10]).

Wohl bekannt ist weiter das Adbhutadarpaṇa des Mahādeva, des Sohnes des Kṛṣṇasūri, aus dem Kauṇḍinya gotra. Mahādeva's Familie lebte in Palmārnerī im Tanjore-Distrikt, und er selbst erhielt zwei Anteile an dem von dem Tanjore-Herrscher Śāhajī im Jahre 1693 verschenkten Śāhajīrājapura. Sein Lehrer Bālakṛṣṇa andererseits war ein Zeitgenosse des Nīlakaṇṭhadīkṣita, dessen Nīlakaṇṭhavijayacampū vom Jahre 1636 datiert ist[11]). Das Adbhutadarpaṇa behandelt in zehn Akten die Geschichte des Rāma, von der Entsendung des Aṅgada als Boten zu Rāvaṇa bis zum Siege Rāma's und seiner Heimreise nach Ayodhyā. Seinen Namen hat das Drama von einem magischen Spiegel, in welchem Rāma und Lakṣmaṇa den Ereignissen in Laṅkā folgen, als dort der Kampf in einem Zauberschauspiel (māyārūpaka oder māyānāṭikā) vorgeführt wird. Das Drama ist sonst dadurch interessant, daß der vidūṣaka in demselben auftritt, was sonst in Rāmadramen nicht der Fall ist[12]).

Ob dieser Mahādeva mit dem Mahādeva Śāstrin, dem Verfasser eines Unmattarāghava[13]), identisch ist, ist sehr zweifelhaft.

Eine Nachahmung des Mahāvīracarita ist das Adbhutarāghava des Vanamāli Miśra[14]).

Ein Zeitgenosse des Mahādeva war Rāmabhadra-Dīkṣita, der Sohn des Yajñarāmadīkṣita und der Enkel der bahvṛca Nallā Dīkṣita aus dem Kauṇḍinya gotra. Er war geboren in dem Kaṇḍaramāṇikya agrahāra, 7 kos von Kumbhaghoṇam und lebte später in dem Śāhajīrājapura agrahāra in Tiruviśanallūr, bei dessen Beschenkung durch König Śāhajī im Jahre 1693 er vier Anteile bekam. Er studierte Poetik unter Nīlakaṇṭha Makhin, Grammatik unter Cokkanātha, dessen älteste Tochter er heiratete, und bhakti unter dem als Lehrer des Mahādeva genannten Bālakṛṣṇa. Er war ein sehr fruchtbarer Schriftsteller, der über Grammatik und Lexikographie schrieb, mehrere Gedichte zum Preise Rāma's verfaßte und zwei Dramen hinterlassen hat, den Śṛṅgāratilakabhāṇa, den ich unten mit den übrigen bhāṇas zusammen besprechen werde, und das nāṭaka Jānakīpariṇaya. Es ist dies eins von den beliebtesten Rāmaschauspielen und behandelt in sieben Akten die ganze Legende, von der Vermählung Rāma's mit Sītā bis zur Rückkehr nach Ayodhyā[15]).

Der Titel Jānakīpariṇaya wird von mehreren anderen Verfassern gebraucht und kommt auch als Bezeichnung von anonymen Dramen vor[16]). Madhusūdana, der Sohn des Bārhana, aus Hati, Darbhaṅgā, schrieb im Śaka-Jahre 1783 ein Jānakīpariṇaya, das bloß vier Akte enthält und somit nicht mehr der geläufigen Beschreibung eines nāṭaka ent-

spricht[17]). Aus unbestimmter Zeit stammen die gleichnamigen Dramen des Bhaṭṭa Nārāyaṇa[18]), der wohl kaum mit dem Verfasser des Veṇīsaṃhāra identisch ist, und des Sītārāma[19]).

Gleichbedeutend ist der Titel des Maithilīpariṇayanāṭaka des Jaina Hastimallasena[20]), der auch andere Dramen geschrieben hat. Es ist dies vielleicht dasselbe Drama wie das Maithilīnāṭaka[21]), dessen Verfasser wir nicht kennen, der aber auch ein Jaina war.

Dieselbe Bedeutung haben auch die Titel des siebenaktigen Vijayendirāpariṇaya des Subrahmaṇya Kavi, des Sohnes des Kṛṣṇasūri aus dem Kāśyapa gotra[22]), und des fünfaktigen Sītāvivāha, das ein modernes Werk sein soll[23]).

Auch Rāghavābhyudaya ist ein beliebter Titel von Rāmadramen. Er wird verwendet von Bhagavantarāya, einem jüngeren Zeitgenossen des Rāmabhadradīkṣita, der sein Werk lobte[24]); von Gaṅgādharasūnu[25]), dessen nāṭaka sieben Akte enthält, und von Rāmacandra, dem Schüler des Hemacandra[26]), der auch ein Raghuvilāsa schrieb[27]), wofür wir auch, aber schwerlich richtig, Raghuvilāpa finden[28]).

Ein Raghunāthavilāsa in fünf Akten schrieb der moderne Schriftsteller Yajñanārāyaṇa[29]), und ähnliche Titel finden sich öfters. So erwähnt der Kommentator Rucipati zu Anargharāghava 2. 13/14 ein Rāmānanda, wofür Sāhityadarpaṇa unter 6. 56 Rāmābhinanda gibt; es handelt sich aber um dasselbe Werk.

Ähnlich sind die Titel des Muditarāghava des Bālakṛṣṇa[30]); des siebenaktigen Rāghavānanda des aus Manalūr stammenden Veṅkaṭeśvara, des Sohnes des Dharmarāja[31]), das auch Rāghavābhyudaya genannt zu werden scheint[32]); des Abhinavarāghavānanda des dem Ende des 14. Jahrh. angehörenden nepalesischen Verfassers Maṇika[33]), und des Ānandarāghava des Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita, des Sohnes des Satyamaṅgala Ratnakheṭa Śrīnivāsa Dīkṣita[34]), der auch sonst als Dramatiker auftrat.

In denselben Kreis gehört das siebenaktige Āścaryacūḍāmaṇināṭaka des Śaktibhadra[35]), während das siebenaktige Rāmarājyābhiṣeka des Vīrarāghava, des Verfassers des Vallīpariṇaya, die Ereignisse nach Rāma's Krönung behandelt[36]).

Auch Sītā wird nicht selten im Titel genannt. So haben wir ein siebenaktiges Sītādivyacaritra des Śrīnivāsa Kavi, des Sohnes des Varadaguru, aus Śrīmuṣṇa in Süd-Arcot[37]); ein Sītānanda des Vaiṣṇavalehrers Tātārya[38]); ein Sītārāghavanāṭaka des Rāmapāṇivāda oder Rāmavāriyar[39]) und ein zehnaktiges Maithilīya, das nicht die ganze Rāmalegende, sondern bloß das Leben der Sītā in Mithilā zum Vorwurf hat[40]). Der Verfasser, Bhaṭṭa Śrī Nārāyaṇa Śāstrin aus Kumbhakonam hat eine Reihe von anderen Dramen geschrieben und veröffentlicht, die unten erwähnt werden sollen.

Einzelne Teile der Rāmalegende sind auch sonst dramatisiert worden. So z. B. die Geschichte von Rāma's Söhnen von zwei Verfassern des 17. Jahrh. Atirātrayajvin, der Enkel des Appayadīkṣita, der Sohn des Nārāyaṇadīkṣita und der jüngere Bruder des Nīlakaṇṭhadīkṣita, des Verfassers der im Jahre 1636 geschriebenen Nīlakaṇṭhavijayacampū, schrieb ein Kuśakumudvatīya in fünf Akten über Rāma's Sohn Kuśa und dessen Gemahlin Kumudvatī[41]). Ungefähr derselben Zeit gehört das Kuśalavavijayanāṭaka des Veṅkaṭakṛṣṇa Dīkṣita an, des Sohnes des Veṅkaṭādri und der Maṅgalāmbikā, aus dem Vādhūlakula, dessen Zeit

dadurch feststeht, daß er bei der oben erwähnten Schenkung des Śāhajī von Tanjore im Jahre 1693 einen Anteil erhielt und sein Drama im Auftrage des Śāhajī schrieb[42]. Demselben Sagenkreise gehört auch das achtaktige Kuśalavodayanāṭaka des ganz modernen Schriftstellers Chavilāla[43] an, der auch ein Sundaracarita schrieb[44].

Zum Sagenkreise des Rāmāyaṇa gehört endlich möglicherweise auch das Añjanapavanaṃjaya des oben genannten Jaina Hastimallasena[45].

[1]) Oppert 1. 4114. [2]) Rādh. 23. [3]) Kielhorn vi; Oppert 1. 4567, 4671; Madras 76. [4]) Bühler 2. 122. [5]) Oppert 1. 6175. [6]) Peterson 3. 396. [7]) Kuppuswami No. 12628. [8]) Ausgabe: Rāmāvadānam. Kalikātā 1944 [1892]. [9]) Ausgabe: Darpaśātanam. Kalikātā [1893]. [10]) Oxford 137 b; Kielhorn 168; Wilson 2. S. 395. [11]) Vgl. Kâvyamâlâ 44, Vorrede S. 9 und 21. [12]) Ausgabe: The Adbhutadarpaṇa. Ed. by Paṇḍita Śivadatta und Kâśînâtha Pâṇḍurang Parab. Bombay 1896. Kâvyamâlâ 55. [13]) Rice 256. [14]) Haraprasād Report 19. [15]) Ausgaben: Jānakīpariṇayanāṭaka saptāṃkī [mit einer Marāṭhī-Übers. von Gaṇeśa Śāstrin]. Mumbāī 1866; Jānagipariṇayam. Madras 1881; Jānakīpariṇaya. Madras 1883; Jānakīpariṇaya [hrsg. v. A. Rāmānujācārya]. Madras 1892; Jānakīpariṇaya. Ed. by M. Laksmana Sástri. Tanjore 1906. Übersetzung: Jānakīparinaya. Translated by L. V. Rámachandra Aiyar. Madras 1906; vgl. Lévi, S. 286 f.; A. Baumgartner, Das Râmâyana. Freiburg i. B. 1894, S. 130 f. [16]) Cat. Cat. S. 206; aus der Bibliothèque Nationale in Paris; Bühler 2. 116. [17]) Ausgabe: Jānakīpariṇayanāṭaka. Darbhaṅgā 1894. [18]) Rice 256. [19]) Rice 256. [20]) Oppert 2. 327. [21]) Rice 304. [22]) Kuppuswami No. 12677. [23]) Burnell 174 a. [24]) Vgl. Kâvyamâlâ 51, Vorrede S. 2. [25]) Burnell 172 a; Oppert 2. 4872. [26]) Peterson 5. 145. [27]) Peterson 5. 144. [28]) Bühler, Report xlix. [29]) Burnell 171 b. [30]) Bhandarkar 82. [31]) Burnell 172 a. [32]) Oppert 2. 8077. [33]) Bendall Add. 1658. [34]) Oppert 1. 3382, 4276; 2. 5164, 5919, 6569, 10391; Kuppuswami No. 12495. [35]) Kuppuswami No. 12496 ff. [36]) Kuppuswami No. 12634 f. [37]) Kuppuswami No. 12720. [38]) Burnell 174 a. [39]) Oppert 1. 6279; Kuppuswami No. 12721. [40]) Ausgabe: Maithilīyam. [Madras] 1884. [41]) Burnell 168 a, vgl. Kâvyamâlâ 44. Vorrede S. 21. [42]) Vgl. Kâvyamâlâ 44. Vorrede S. 9. [43]) Ausgabe: Kushalavodaya Nataka with explanatory notes. Bombay 1897. [44]) Ausgabe: Sundaracaritaṃ nāma nāṭakam. Mumbāpuryām 1816 [1894]. [45]) Lévi 2, S. 73.

KṚṢṆADRAMEN.

§ 106. Neben Rāma ist keine andere indische Sagengestalt so häufig zum Helden dramatischer Dichtungen gemacht worden wie Kṛṣṇa, was mit der großen Rolle, die er, wie auch Rāma, im Hinduismus spielt, zusammenhängt.

Rāmānanda Rāya, ein Nachfolger des Caitanya, schrieb für den Orissa-König Pratāparudra (1496—1539) das Jagannāthavallabhanāṭaka, das die Abenteuer des Kṛṣṇa zum Vorwurf hat[1]. Aus Handschriften kennen wir das Kṛṣṇakutūhala des Madhusūdana Sarasvatī[2]; das Mādhavānala des Kavīśvara[3], das Mādhavānala des Ānandadhara[4] und das Yādavābhyudaya des Rāmacandra[5]. Ganz kurz ist die Kṛṣṇabhakticandrikā des Anantadeva, des Sohnes des Āpadeva[6].

Die Geschichte von Kṛṣṇa's Heirat mit Jāmbavatī behandelt der dem 16. Jahrh. gehörende Kṛṣṇarāya in seinem fünfaktigen Jāmbavatīkalyāṇa[7].

Besonders beliebt waren aber die Sagen, die sich an das Leben unter den Hirten und die Liebe zu Rādhā knüpfen. Hierher gehören Dramen wie die Gopālakelicandrikā des Rāmakṛṣṇa, des Sohnes des Devajīti, eines Anhängers des Rāmānuja aus Gujarāt, die vielleicht ein Schattenspiel ist[8]; die anonymen Gopīcandana[9] und Govindavallabha[10], das

Sānandagovinda des Gopāla Bhaṭṭa[11]; die Kṛṣṇalīlātaraṅgiṇī des Nārāyaṇa Tīrtha, in welcher das Gītagovinda benutzt worden ist[12]; wahrscheinlich die Kṛṣṇalīlā des Vaidyanātha[13]; falls dieses Werk nicht eine nāṭikā ist, und eine Reihe von Dramen, in deren Titel der Name Mādhava figuriert: das anonyme Kanyāmādhava[14]; das Samṛddhamādhava des Govinda Kavibhūṣaṇa, eine Nachahmung des Gītagovinda[15]; das anonyme siebenaktige Rādhāmādhava[16]; ein anonymes Vidagdhamādhava[17]; das Vidagdhamādhava des Śaṅkaradeva[18] und das Vidagdhamādhava des Rūpagosvāmin.

Rūpagosvāmin, der Sohn des Kumāra und Enkel des Mukunda, war der Minister des Husain Shāh und wurde einer der ersten Anhänger des Vaiṣṇava-Reformers Caitanya (1484—1527)[19]. Er hat mehrere Werke geschrieben, die zur Verehrung des Kṛṣṇa und der Rādhā bestimmt sind, und darunter zwei Dramen, das Vidagdhamādhava und das Lalitamādhava.

Das Vidagdhamādhava enthält sieben Akte und wurde im Vikrama-Jahre 1589 (1532—33) in Gokula geschrieben. Es schildert die Liebe zwischen Kṛṣṇa und Rādhā und ihr Leben und Treiben bei Gelegenheit der verschiedenen Kṛṣṇafeste. Paurṇamāsī will die Vereinigung der beiden zustande bringen, während Jaṭilā wünscht, daß Rādhā ihren Sohn Abhimanyu heirate. Bei ihren Zusammenkünften werden Kṛṣṇa und Rādhā immer wieder gestört, aber schließlich lassen sich Abhimanyu und Jaṭilā einreden, daß Abhimanyu in Gefahr sei, und daß Gaurī ihn schützen werde, wobei Kṛṣṇa die Rolle der Gaurī spielt und Rādhā befiehlt, nur ihr, der Gaurī, d. h. dem Kṛṣṇa zu dienen[20].

Ganz ähnlichen Inhalt hat das Lalitamādhava, das in zehn Akten dieselben Sagen behandelt[21].

Auch die Sagen von Kṛṣṇa und Rukmiṇī sind bei den Dramatikern sehr beliebt. So kennen wir handschriftlich ein Rukmiṇīharaṇa des Śeṣacintāmaṇi, des Sohnes des Śeṣa Nṛsiṃha, der vor 1675 schrieb[22]; ein Rukmiṇīkalyāṇa des Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita, des Verfassers des oben § 105 genannten Ānandarāghava[23]; ein Rukmiṇīnāṭaka des Sarasvatīnivāsa[24]; ein Rukmiṇīpariṇaya des Kavitārkikasiṃha[25]; ein anderes Rukmiṇīpariṇaya des Varadakavi, in sieben Akten[26], und ein drittes des Rāmavarman (1735—87), des Sohnes der Schwester des Königs Rāmavarman von Vañci, dem heutigen Kurur in Travancore. Er war selbst Yuvarāja und schrieb auch den Śṛṅgārasudhākarabhāṇa, der unten erwähnt werden wird, nebst anderen Werken anderer Art. Sein Rukmiṇīpariṇaya, das fünf Akte enthält und in welchem mehrere Anklänge an Rājaśekhara's Karpūramañjarī vorkommen, schildert, wie Vāsubhadra-Kṛṣṇa zu Rukmiṇī's Selbstwahl erscheint, wie er sie befreit, nachdem der Sālvakönig sie weggeführt hat, wie ihr Bruder Rukmin sie dem Śiśupāla geben will, wie dieser aber die als Rukmiṇī verkleidete Anaṅgasenā heimführt, und wie Vāsubhadra schließlich mit Rukmiṇī nach Dvārakā zurückkehrt[27].

Sundararāja, der Sohn des Varadarāja, aus dem Ilattūr agrahāra im Keralalande schrieb endlich ein fünfaktiges Vaidarbhīvāsudeva über dieselbe Legende[28].

Die Sagen von Pradyumna, dem Sohne des Kṛṣṇa und der Rukmiṇī, und seiner Gemahlin Prabhāvatī sind auch mehrmals dramatisiert worden. Viśvanātha Kavirāja schrieb ein Prabhāvatīpariṇaya, das er in seinem Sāhityadarpaṇa zu 3. 58. 6. 85. 182. 204. 260 und 262 zitiert. Ein

siebenaktiges Werk desselben Titels schrieb der unten § 110 genannte Harihara[29]. Ferner kennen wir ein Prabhāvatīpradyumna in fünf Akten von Rāmakṛṣṇa Sūri, dem Sohne des Āhlada, das für Bhagavatīdāsa, den Sohn des Hariścandra, geschrieben wurde[30]; ein anonymes Pradyumnābhyudaya[31], das vielleicht mit dem gleichnamigen Drama des 1266 geborenen Keralafürsten Ravivarmabhūpa[32]) identisch ist, und ein Pradyumnavijaya des der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. angehörenden Śaṅkara Dīkṣita, des Sohnes des Bālakṛṣṇa, das zur Krönung des Bundela Rājā Sabhāsiṃha geschrieben wurde und in sieben Akten den Sieg des Pradyumna über Vajranābha nach dem Harivaṃśa schildert[33].

Die Liebe des Aniruddha, des Sohnes des Pradyumna, zu Rocanā bildet den Vorwurf des Rocanānanda des Vallīsahāya Kavi[34].

Der Satyabhāmā-Sage gehören das fünfaktige Pārijāta des Kumāratātaya aus Veṅkatagiri[35]; das Pārijāta[36] oder Pārijātaka[37] des Gopāladāsa; das während der Regierung des Hindūpati Hariharadeva geschriebene Pārijātaharaṇa des Umāpati[38], und das Satyabhāmāpariṇaya[39] und das Satyabhāmāvilāsa[40] des Śeṣakṛṣṇa oder Kṛṣṇa Kavi, des Sohnes des Nṛsiṃha, der unter Kaiser Akbar lebte und schrieb. Er ist auch der Verfasser eines Murārivijaya[41] und schrieb auf Aufforderung des Giridhārin, des Sohnes des Todar Mall, ein Kaṃsavadha, das in sieben Akten dasselbe Thema behandelt, wie Bhāsa in seinem Bālacarita[42]. Daneben kennen wir auch ein Kaṃsavadha eines Dāmodara[43], das vielleicht aber dasselbe Werk ist.

Die Śrīdāman-Sage behandelt Sāmarāja Dīkṣita, der Sohn des Narahari Dīkṣita, in seinem Śrīdāmacarita, das 1681 für den Bundela-Fürsten Ānandarāya geschrieben wurde und in fünf Akten berichtet, wie Śrīdāman, in Armut versunken, von seiner Frau veranlaßt wird, zu seinem Freunde Kṛṣṇa zu gehen, um seine Lage zu bessern, wie er das fröhliche Leben in Kṛṣṇa's Palast bewundert, wie er ebenso arm zurückkehrt, wie er kam, wie er aber bei seiner Heimkehr findet, daß Kṛṣṇa ihn reich und mächtig gemacht hat[44].

Zur Kṛṣṇasage gehört endlich das Sudarśanavijaya des Śrīnivāsācārya, das die Vernichtung des Pauṇḍraka durch den Diskus des Kṛṣṇa zum Vorwurf hat[45].

[1]) Ausgaben: Jagannathavallabhanāṭakam [2. Ausg.]. Murśidābad 1289 [1882]; Śrī Jagannathavallabhanāṭakam [mit Hindī-Übersetzung von Balakṛṣṇa Gosvāmin hrsg. von Lakṣmaṇa Ācarya]. Vṛndāvana 1958 [1901). [2]) Kielhorn C. P. 70; N. P. 10. 16; Lahore 6. [3]) Peterson 1. 118. [4]) Bühler 2. 120, Kāṭm. 7; Peterson 5. 428. Ein Mādhavānala ohne Angabe des Verfassers, Böhtlingk 727; Benares 308. [5]) Peterson 5. 145. [6]) Ausgaben: Śrīkṛṣṇabhakticandrikā naṭakam. Kavyetihasasaṃgraha 4, Poona 1878—88: Kṛṣṇabhakticandrikā. Grantharatnamālā 4. Bombay 1887—92. [7]) Burnell 168 b. [8]) Een onbekend Indisch tooneelstuk (Gopalakelicandrika). Tekst met inleiding door W. Caland. Verhandelingen der k. Akademie te Amsterdam. Afd. Letterkunde N. R. 7, No. 3; vgl. Hertel, Literarisches Zentralbl. 1917, S. 1198 ff.; Winternitz, ZDMG. 74, S. 137 ff. [9]) Kāṭm. 7. [10]) Notices 1672. [11]) Lahore 6, vgl. Radh. 23. [12]) Burnell 168 a. [13]) Kielhorn B. 92; Bhandarkar 263; Ulwar 998. [14]) Oppert 1. 1782. [15]) Haraprasād Report, S. 18. [16]) Ulwar 1019 Extr. 212. [17]) Sanskrit, Jain, and Hindi Manuscripts in the Sanskrit College Benares. Allahabad 1902, 795, 778. [18]) Madras 84. [19]) Vgl. Wilson, Works 1, S. 167. [20]) Ausgaben: Vidagdhamadhavanaṭakam [mit einem Kommentar des Viśvanatha Cakravartin, einer Bengali-Übersetzung von Rāmanarayaṇa Vidyaratna mit eingestreuten Bengali-Versen des Yadunandana Thakkura]. Vaiṣṇavadharmaprakaśikā 7—17, Murśidābad 1882 f.; The Vidagdha-Mâdhava. With a commentary. Ed. by Paṇḍit Bhavadatta Śâstrî and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1903. Kâvyamâlâ 81. Analyse: Wilson 2, S. 303 f. [21]) Ausgabe: Lalitamādhavanaṭakam [hrsg. mit einer Bengali-Übersetzung

und Noten von Rāmanārāyaṇa Vidyāratna]. Vaiṣṇavadharmaprakāśikā 1 f. Murśidābād 1880 f.; vgl. Ind. Off. 4179. [22]) Kielhorn 66; Bühler 2. 122; British Museum Add. 26359; vgl. Strijñan Dipik, A metrical translation into Gujarati of the Rukmiṇīharaṇa. Bombay 1873. [23]) Oppert 1. 2988, 3471; 2. 6000, 6600; Madras 78. [24]) Kielhorn C. P. 74. [25]) Kuppuswami No. 12637 ff. [26]) Burnell 172 b. [27]) Ausgabe: The Rukmiṇīpariṇaya. Ed. by Paṇdit Śivadatta and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1894. Kâvyamâlâ 40. [28]) Ausgabe: Śrīvaidarbhīvāsudevākhyaṃ nāṭakam. [Tinnavelli] 1888. [29]) Notices 2395. [30]) Stein 78, 298. [31]) Taylor 1. 480. [32]) Ausgabe: The Pradyumnâbhyudaya. Ed. with notes by T. Gaṇapati Śâstrî. Trivandrum 1910. Trivandrum Sanskrit Series No. 8. [33]) Oxford 140 b; N. P. 9. 14; Sūcīpatra 10. Analyse: Wilson 2, S. 402 f. [34]) Kuppuswami No. 12639. [35]) Burnell 169 a. [36]) Oppert 1. 2374. [37]) Oppert 1. 2521, ohne Angabe des Verfassers. [38]) Notices 1888; Grierson, Journ. of the Bihar and Orissa Research Society Vol. 3, P. I. [39]) Oppert 1. 2260; 2. 3368. [40]) Oppert 2. 2888. [41]) Sūcīpatra 93; Peterson 3. 21, 337; Bhandarkar 280; Hṛishikeśa Śāstrī and Śiva Chandra Gui, A descriptive catalogue of Sanskrit Manuscripts, Calcutta Sanskrit College. No. 18, No. 250. [42]) Ausgabe: The Kaṃsavadha. Ed. by Paṇdit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1888. Kâvyamâlâ 6. Analyse: Wilson 2, S. 400 f. [43]) Bl. 4. [44]) Analyse: Wilson 2, S. 404 f. [45]) H. H. Wilson, The Mackenzie Collection. 2. ed. Calcutta 1828, S. 188.

MAHĀBHĀRATA-DRAMEN.

§ 107. Neben dem Rāmāyaṇa hat auch das Mahābhārata eine gewisse Anziehungskraft auf die dramatischen Dichter Indiens ausgeübt. So schrieb der kaśmīrische Verfasser Kṣemendra, der unter König Anantarāja (1028—63) lebte, ein Citrabhārata, das er selbst in seiner Aucityavicāracarcā zu V. 31 und in seinem Kavikaṇṭhābharaṇa zu 5. 1. zitiert.

Der Jaina Hastimallasena, von dem wir schon ein Maithilīpariṇaya kennen gelernt haben, schrieb ein Arjunarājanāṭaka[1]), und daneben auch andere Dramen, ein Bharatarājanāṭaka[2]) und ein Megheśvaranāṭaka[3]).

Dem Sagenkreise des Mahābhārata gehört auch das Sabhānāṭaka des Maheśvara[4]) an, das wahrscheinlich auf dem Sabhāparvan beruht, ebenso wie das Sabhāparvanāṭaka oder Pāṇḍavavijaya des nepalesischen Herrschers von Banepa Jayaraṇamalla[5]).

Duryodhana's Geschichte wird behandelt in dem zehnaktigen ganz modernen Ghoṣayātrānāṭaka des Śītalacandra Vidyābhūṣaṇa[6]), und die Heirat seiner Tochter Lakṣaṇā mit Sāmba in dem Lakṣaṇāsvayaṃvara des Sukumāra Pillai, einem lyrischen Drama in Sanskrit und Malayālam[7]).

Die Ereignisse, die zum Tode des Karṇa führten, behandelte der Bhuluyā-Fürst Lakṣmaṇamāṇikya (Ende des 16. Jahrh.) in seinem Vikhyātavijaya[8]), das sechs Akte enthält.

Beliebter sind aber die Pāṇḍavas als dramatische Helden. Wir kennen ein Pārthaparākrama des Yuvarāja Prahlādana[9]), von dessen Bruder, dem Candrāvatī-Herrscher Dhāravarṣa, wir wissen, daß er im Jahre 1208 am Leben war[10]), und ein Draupadīpariṇaya des Kṛṣṇasūri[11]). Die Sage von Arjuna und der Subhadrā behandeln das anonyme Subhadravijaya[12]); das Subhadrapariṇaya des Nalla Kavi, des Sohnes des Bālacandra Makhīndra, eines Chandoga aus dem Kauśikagotra, der in dem Kaṇḍaramāṇikya agrahara in der Nachbarschaft von Kumbhakonam geboren wurde und ein Schüler des Rāmanatha Makhīndra und des Sadaśiva Brahmendra war[13]); das gleichnamige Werk des Sudhīndra Yati[14]); das Subhadrādhanañjaya des Gururama[15]) und zwei gleichnamige Dramen, das eine von Vijayīndra

Yati[16]), das andere von Kulaśekharavarman, der ein Sternjuwel der Keralafamilie genannt wird und zwischen der letzten Hälfte des 10. und der ersten Hälfte des 12. Jahrh. gelebt haben soll[17]). Von ihm besitzen wir auch ein Tapatīsaṃvaraṇa, das die Geschichte von Tapatī und Saṃvaraṇa nach dem Mahābhārata behandelt[18]). Endlich wurde die Sage von Yudhiṣṭhira's Roßopfer nach dem Jaiminīyabhārata in dem Aśvamedhanāṭaka des in der letzten Hälfte des 17. Jahrh. lebenden Königs Sumati Jitāmitramalladeva von Bhatgaon behandelt[19]).

[1]) Oppert 2. 316. [2]) Oppert 2. 325. [3]) Oppert 2. 326. [4]) Bühler 2. 126. [5]) Vgl. Haraprasād-Bendall, S. xxxvii. [6]) Ausgabe: Ghoṣayātrānāṭakam. Kalikātā 1292 [1885]. [7]) Ausgabe: Lakṣaṇāsvayaṃvaram [Tangacheri 1899]. [8]) Notices. Second Series 2. 186. [9]) Kielhorn 84; Bl. 4; Oudh 10. 6. [10]) Vgl. Cartellieri, Ind. Ant. 11, S. 220. [11]) Kuppuswami No. 12522f. [12]) Oppert 1. 3079. [13]) Vgl. Kâvyamâlâ 78, Vorrede S. 1. [14]) Kuppuswami No. 12729. [15]) Burnell 174a; Taylor 1. 81; Oppert 1. 1644, 1645, 3078, 4128, 4830, 6280; 2. 2757; Kuppuswami No. 12723ff. [16]) Kuppuswami No. 12728. [17]) Ausgabe: The Subhadrâdhanañjaya. Ed. by T. Gaṇapati Śâstrî. Trivandrum 1912. Trivandrum Sanskrit Series No. 13. [18]) Ausgabe: The Tapatîsaṃvaraṇa. Ed. by T. Gaṇapati Śâstrî. Trivandrum 1911. Trivandrum Sanskrit Series No. 11. [19]) Haraprasād-Bendall, S. xxxvi; Lévi, Le Népal 2, S. 242.

MYTHOLOGISCHE DRAMEN.

§ 108. Eine Reihe von Dramen haben ihren Stoff der Göttersage entnommen. So werden die Indrasagen in dem anonymen Ahalyāsaṃkrandana[1]) und in dem Aditikuṇḍalāharaṇa des Kādamba Rāmakṛṣṇa[2]) behandelt.

Viel zahlreicher sind die Śivadramen: das anonyme Bhairavaprādurbhāva[3]); das Candraśekharavilāsa des Tanjore-Herrschers Śāhajī (1687—1711)[4]); das Harakelināṭaka des Cāhamāna-Königs Vīsaladeva Vigraharāja, von dem wir eine Inschrift aus dem Jahre 1164 nach Chr. besitzen, und von dessen Drama ein Bruchstück inschriftlich erhalten ist[5]); das Liṅgadurbheda des Dāḍima Bhaṭṭa[6]) und das anonyme Tripurārināṭaka[7]).

Beliebt ist namentlich die Sage von Śiva's Heirat mit der Pārvatī. Hierher gehören das Gaurīdigambara des Śaṅkara Miśra, des Kommentators des Vaiśeṣika Sūtra, der sein Drama auf Veranlassung seines Vaters Bhavanātha Miśra aufführen ließ[8]); das Gītadigambara des Vaṃśamaṇi, des Sohnes des Rāmacandra, das bloß vier Akte enthält und sich als ein Rūpaka charakterisiert, und das für das Tulāpuruṣadāna des Kāthmandu-Königs Pratāpamalla im Jahre 1655 geschrieben wurde[9]); das im Jahre 1629 geschriebene Haragaurīvivāha des Königs Jagajjyotirmalla von Nepal (1617—33), das in Wirklichkeit eine Art von Oper ist, wobei nur die in Dialekt geschriebenen Verse fixiert sind[10]); das Pārvatīsvayaṃvara[11]) und das Pārvatīpariṇayanāṭaka.

Das zuletzt genannte Werk ist in Indien sehr beliebt und ist häufig herausgegeben worden[12]), wesentlich, weil man es für das Werk des Bāṇa, des Hofdichters von König Harṣa hielt[13]), und weil es auf Kālidāsa's Kumārasambhava beruht[14]). Krishnamachariar hat aber in seiner Ausgabe gezeigt, daß der Verfasser in Wirklichkeit Vamanabhaṭṭa Bāṇa, der auch den später zu erwähnenden Śṛṅgārabhūṣaṇabhāṇa und vielleicht ein Sarvacarita[15]) schrieb, ist. Er wird auch Abhinavabāṇa genannt und war ein Hofdichter des Reḍḍifürsten Vema von Koṇḍavīḍu (Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh.), zu dessen Ehren er ein Vīranārāyaṇacarita

verfaßte. Sein Pārvatīpariṇaya behandelt in enger sachlicher und sprachlicher Anlehnung an das Kumārasambhava die Legende von der Verbindung zwischen Śiva und Pārvatī, wobei auch berichtet wird, wie der Liebesgott von Śiva zu Asche verbrannt wurde.

Diese Episode ist bisweilen für die Wahl des Titels der Śivadramen bestimmend gewesen. So schrieb der moderne Verfasser Veṅkaṭarāghava Ācārya ein Manmathavijaya, das in fünf Akten die Śiva-Pārvatīlegende behandelt[16]. Die Kāmalegende selbst wurde behandelt in dem fünfaktigen Ratimanmathanāṭaka[17], dessen Verfasser Jagannātha, der Schüler des Kāmeśvara, aus Tanjore vielleicht mit Jagannātha Paṇḍitarāja, der sich dem 1659 getöteten Sohne Shāh Jahān's, Dārā, anschloß, identisch ist[18].

Eine moderne Legende von Kāma, wie er nach seiner Einäscherung als Sohn des Gottes Śaurirāja Perumāḷ in Tanjore wiedergeboren wurde, behandeln das anonyme fünfaktige Arthapañcakanāṭaka[19] und das sechsaktige Pradyumnānandīya des Veṅkaṭa Ācārya, des Sohnes des Raghunātha und Verfassers des Viśvaguṇādarśa[20].

Die Verbindung zwischen Śiva und Durgā in ihrer Gestalt als Kāmākṣī bildet den Vorwurf des Kāmākṣīpariṇaya[21], und auch sonst werden die Legenden von Śiva's Gemahlin bisweilen dramatisch dargestellt. So kennen wir ein Caṇḍīvilāsa oder Caṇḍīcarita des Rudraśarman Tripāṭhin[22], der auch Daridrarudra genannt wird[23]; eine anonyme Prasannacaṇḍikā[24] und ein neunaktiges Maṅgalanāṭaka des Jīvānanda Jyotirvid in Sanskrit und Hindi[25].

Andere Episoden aus dem Sagenkreise des Śiva behandeln das Gaṇeśapariṇaya des Vaidyanātha Vyāsa, das sieben Akte enthält und für den von Rājā Bābū Janeśvara Siṃha jährlich bei dem Siddhivināyakapūjā-Feste in Mithilā ausgeteilten Preis geschrieben wurde[26], und das Kumāravijaya des Ghanaśyāma Cauṇḍājipant, das in fünf Akten über die Ereignisse, die zum Siege des Kumāra über den Daitya Tāraka führten, handelt[27]. Ghanaśyāma oder Āryaka, der Sohn des Mahādeva und der Kāśī, war der Minister des Marāṭhā-Königs Tukkojī und erwähnt den Dichter Rājaśekhara. Er hat auch andere Dramen geschrieben: ein Ḍamaruka[28]; ein Madanasaṃjīvana[29]; ein dreiaktiges Navagrahacarita[30] und ein allegorisches Pracaṇḍarāhūdaya[31].

Dem Sagenkreis des Skanda gehören das Vallīpariṇaya des Vīrarāghava[32] und das gleichnamige Werk des Bhāskarayajvan, des Schützlings des Vīrarāghava[33].

Über die Uṣaslegenden handeln Śrīnivāsācārya in seinem Uṣapariṇaya[34] und Cayanī Candraśekhara Rāyaguru in seinem achtaktigen Madhurāniruddha[35].

Wenn wir von den Rāma- und Kṛṣṇaavatāras absehen, ist der Sagenkreis des Viṣṇu selten dramatisch behandelt worden. Wir haben ein Indirāpariṇaya des Vīrarāghava, des Sohnes des Śrīśaila Sūri[36]; ein Lakṣmīsvayaṃvara des Śrīnivāsa Catuṣkavīndradāsa, des Sohnes des Rāmānuja Sarvakratu[37] und ein fünfaktiges Nārāyaṇīvilāsa des Virūpākṣa aus der Mitte des 14. Jahrh.[38].

Andere Dramen mit Stoff aus der Göttersage sind das Amṛtodayanāṭaka[39]; das Gaṅgāvataraṇa[40]; das Godāpariṇaya[41] des Keśavanātha, das die Heirat zwischen Devarāja oder Varadarāja, einer Form des Viṣṇu, und der Godā zum Vorwurf hat; das anonyme

Godāvarīpariṇaya[42]); das Vāsalakṣmīkalyāṇa des Rāmānuja Ācārya, des Sohnes des Śaraṇamba, der auch ein Vīrarāghavakanakavallīpariṇaya und ein Vārdhikanyāpariṇaya schrieb[43], und wohl auch das Nāgarājanāṭaka[44].

Mythologischen Inhalt hat wahrscheinlich auch das für die Kamākṣīvallabhayātrā in Kāñcī geschriebene Kamalākaṇṭhīravanāṭaka des Nārāyaṇa, des Sohnes des Lakṣmīdhara aus dem Brahmadeśāgrahāra im Kāñcīmaṇḍala[45].

Mehrere Dramen behandeln die Mondmythen, so wohl die Candrakalā des Nārāyaṇa Kavi[46]); das fünfaktige Candrakalāpariṇaya oder Candrakalākalyāṇa des Nṛsiṃha Kavi, des Sohnes des Śivarāma Sudhīmaṇi und Klienten des Nañjarāja[47]); das anonyme fünfaktige Candrarekhāvidyādhara[48]); das Candravilāsa des Gaṅgādhara[49]); das anonyme Indumatīpariṇayanāṭaka[50]); das für Tulsājī von Tanjore (1763—87) geschriebene siebenaktige Kalānanda des Rāmacandra Kavi[51]) und das achtaktige Aindavānanda desselben Verfassers[52]), und vielleicht auch das anonyme Vikramacandrikā[53]).

Anschließen lassen sich endlich das fünfaktige Ambujavallīkalyāṇa des Śrīnivāsa Kavi, des Sohnes des Varadadeśika aus dem Kauṇḍinya gotra[54]); das Kaumudīsoma des Parittiyūr Rāmasvāmin Kṛṣṇaśāstrin[55]); das fünfaktige Ratneśvaraprasādana des oben § 107 genannten Gururāma[56]); das Saumyasoma des Śrīnivāsa, ein nāṭaka, das bloß vier Akte enthält[57]), und das ganz unbestimmbare Hastigirimāhātmya, das zur Verherrlichung des Hastigiri bei Kāñcī geschrieben ist und sich als ein rūpaka bezeichnet[58]).

[1]) Oppert I. 4105. [2]) Bhandarkar 36; Bühler, Report, vii; ZDMG. 42, S. 554. [3]) Hodgson I. 36. [4]) Burnell 168b. [5]) Vgl. F. Kielhorn, Bruchstücke indischer Schauspiele in Inschriften zu Ajmere. Berlin 1901. Aus den Göttinger Abhandlungen. [6]) Lahore 4. [7]) Oppert I. 1849. [8]) Notices II, S. xii; Second Series 3, S. xxi. [9]) Haraprasād-Bendall, S. xxxvi f. [10]) Vgl. Bendall Add. 1695; Sylvain Lévi, Le Népal Vol. 2, Paris 1905, S. 242. [11]) Oppert I, 2887. [12]) Ausgaben: Pârvatipariṇaya Nâṭaka, translated from Sanskrit into Marâṭhi by Parashurâm Bullâl Godbole. Poona 1869. Revised by Vishṇu Parashurâm Shâstri Paṇḍit. Bombay 1872 [mit Abdruck des Originaltextes]; K. Glaser, Über Bâṇa's Pârvatîpariṇayanâṭaka. Wien 1883. Sitzungsberichte der Akademie 104, H. 2, S. 575 f.; vgl. L. Fritze, Literaturblatt für orientalische Philologie I, 1884, S. 184 f. Enthält einen Abdruck der soeben genannten Ausgabe; The Pârvatipariṇaya of Bânabhaṭṭa. Ed. by Mangesh Râmkrishṇa Telang. Bombay 1892 und 1911; Pārvvatīpariṇayaṃ bhāṣānāṭakaṃ [hrsg. von Rājakumāra Mānavikrama. Die Prosa bloß in Malayalam, die Verse in Sanskrit und Malayālam]. Koḻikoṭ 1895; The Parvati Parinaya of Banabhatta. With Sanskrit commentary, English notes & translation by T. R. Ratnam Aiyar. Madras 1898. Madras Sanskrit Series No. 1; The F. A. Sanskrit Text 1899, with critical explanatory, and grammatical notes, translation, paraphrase &c. by T. Rajagopalachariar. Kumbhakonam 1898; Parvati Parinaya with an introduction and footnotes by R. V. Krishnamachariar. Srirangam 1906. Sri Vani Vilas Sanskrit Series No. 1. Vgl. R. Schmidt, Ind. Ant. 35, S. 215; Pārvatīpariṇayanāṭakam kritisch hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Richard Schmidt. Leipzig 1917. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes Bd. 13, No. 4. Übersetzung: Pârvatî's Hochzeit. Ein indisches Schauspiel. Zum ersten Male ins Deutsche übers. von K. Glaser. Triest 1886. Aus dem Jahresbericht des Staatsgymnasiums. [13]) Vgl. Kâśînâth Trimbak Telang, The Parvatipariṇaya of Bâṇa. Ind. Ant. 3, S. 219 f.; Pischel, GgA. 1891, S. 367. [14]) Vgl. Telang, loc. cit.; Glaser, Über Bâṇa's Pârvatîpariṇayanâṭaka. Dagegen denkt Peterson, Kadambari, Introduction, S. 97, daß Kumârasambhava und Pârvatîpariṇaya auf eine gemeinschaftliche Quelle zurückgehen. [15]) Radh. 23. [16]) Ausgabe: Manmathavijaya. Ed. with notes by the author. Bombay 1888. [17]) Ausgabe: Ratimanmathanāṭakam. Grantha Ratna Mâlâ 3—5, Bombay 1890—91. [18]) Vgl. Kâvyamâlâ Part 1, S. 79. [19]) Kuppuswami No. 12494. [20]) Kuppuswami No. 12545 ff.; Oppert I. 84, 3685;

Rice 258. [21]) Rice 256. [22]) Kielhorn C. P. 70; N. P. 9. 16; Peterson 3, S. 20. [23]) ZDMG. 42, S. 541. [24]) Kāṭm. 7. [25]) Ausgabe: Maṅgalanāṭakam arthāt jaganmaṅgalarūpakaṃ nṛtyam. Kāśī 1887. [26]) Ausgabe: Gaṇeśapariṇayaṃ nāma nāṭakam. Prayāga 1904. [27]) Ind. Off. 4180; Hultzsch 1682. [28]) Kuppuswami No. 12519, vgl. Hultzsch 1674. [29]) § 121, No. 27. [30]) Hultzsch 1571. [31]) Vgl. Hultzsch 1675. [32]) Hultzsch 1283, S. 126; Kuppuswami No. 12643. [33]) Kuppuswami No. 12773. [34]) Rice 256. [35]) Oxford 142a; Wilson 2, S. 396f. [36]) Hultzsch 1749; Oppert 1. 5497 ist wahrscheinlich dasselbe Werk. [37]) Taylor 1. 81; Śeshagiri 1. 50, S. 81; Kuppuswami No. 12640f. [38]) Kuppuswami No. 12536f.; Śeshagiri 1. 47, S. 90; vgl. Taylor 1. 81, wo kein Verfassername gegeben wird. [39]) Haraprasād-Bendall, S. xxxvi. [40]) Unter den von A. C. Burnell dem India Office geschenkten Handschriften. [41]) Oppert 1. 2313, 5523, 5850, 6330; 2. 1057; Kuppuswami No. 12513. [42]) Rice 206. [43]) Kuppuswami No. 12664. [44]) Rādh. 23. [45]) Burnell 167b. [46]) Rice 256. [47]) Śeshagiri 1. 45, S. 5, 82. [48]) Burnell 168b. [49]) Bhandarkar 55, 267. [50]) Oppert 2. 6882. [51]) Burnell 168a. [52]) Burnell 167b. [53]) Pheh 6. [54]) Kuppuswami No. 12464. [55]) Ausgabe: Kaumudi Sómam. An original Sanskrit drama in five acts by Brahmasri Parithiyur Krishna Sastri, the celebrated Puranist. Ed. by P. K. Kalyana Rama Sastri. Madras 1896. [56]) Kuppuswami No. 12632. [57]) Saumyasomābhidhaṃ nāṭakam. Chidambaram 1887. [58]) Kuppuswami No. 12734.

DIE HELDENSAGE IM DRAMA.

§ 109. Eine sehr große Anzahl von Dramen hat ihren Stoff der Heldensage entnommen, wobei wir aber nicht immer imstande sind, die Quellen nachzuweisen. Das ist z. B. der Fall mit dem Bhairavānanda des nepalesischen Dichters Maṇika aus dem Ende des 14. Jahrh., dessen Abhinavarāghavānanda wir schon oben erwähnt haben. Das Bhairavānanda wurde aufgeführt bei Gelegenheit der Vermählung des Kronprinzen Jayadharma Malla Deva, des Sohnes des Jayasthiti Malla und der Rājalla Devī. Der Held ist Bhairava, die Heldin Madanāvatī, eine Nymphe, die infolge eines Fluches menschliche Gestalt angenommen hat[1])..

Ähnlich liegt die Sache mit dem Kalāvatīkāmarūpa des Kerala-Dichters Kṛṣṇadāsa, das die Heirat der Kalāvatī mit dem Kāśī-Könige Kāmarūpa behandelt[2]).

Die Bhartṛhari-Legende, die auch in modernen Dialektdramen behandelt wird[3]), bildet den Vorwurf des Bhartṛharinirveda des Harihara[4]). In diesem Drama spielt der Yogin Gorakṣanātha, der im Anfang des 15. Jahrh. gelehrt haben soll, eine Rolle, so daß Harihara nicht älter sein kann. Das Bhartṛharinirveda schildert in fünf Akten die Geschichte von Bhartṛhari und seiner Gemahlin Bhānumatī, die vor Trauer stirbt, als ihr fälschlich berichtet wird, der König sei auf der Jagd um das Leben gekommen. Der König ist untröstlich, wird aber von einem Yogin bekehrt, und als die Königin wieder ins Leben gerufen wird, kümmert er sich nicht mehr um sie, noch um sein Kind. Harihara ist auch der Verfasser des oben § 106 (No. 29) erwähnten Prabhāvatīpariṇaya.

Die Sage von Citrasena und Vasumatī behandelte der dem Ende des 16. Jahrh. angehörende Appaya Dīkṣita in seinem Vasumatīcitrasenavilasa[5]), das vielleicht mit dem ohne Angabe des Verfassers verzeichneten Vasumatīcitrasenīya[6]) identisch ist. Hierher gehört wohl auch das Vasumatīpariṇaya des Jagannātha[7]), des Verfassers des oben § 108 (No. 17) erwähnten Ratimanmathanāṭaka.

Die Hariścandrasage, die schon Kṣemīśvara zum Vorwurf für sein Caṇḍakauśika gedient hatte, behandeln die anonyme Hariścandrayaśaścandracandrikā[8]) und das Satyahariścandranāṭaka des dem 12. Jahrh. gehörenden Rāmacandra[9]). Hierher gehört auch das

Dialektdrama des nepalesischen Königs Siddhi Narasiṃha (ca. 1620 bis 1657), das Hariścandranṛtya[10]).

Die Sage von Kuvalayāśva ist von mehreren Verfassern dramatisiert worden. Wir kennen ein Kuvalayāśvacarita des dem Ende des 16. Jahrh. angehörenden Fürsten Lakṣmaṇamāṇikya aus Bhuluyā, dem heutigen Noakhali[11]), der auch das oben[12]) verzeichnete Vikhyātavijaya schrieb; ein siebenaktiges Kuvalayāśvīya des der ersten Hälfte des 17. Jahrh. angehörenden Maithila Kṛṣṇadatta[13]), des Verfassers des Purañjanacarita (§ 104) und des Sāndrakutūhala (§ 118); ein Madālasānāṭaka des Rāmabhaṭṭa[14]); ein gleichnamiges Drama des Gokulanātha[15]) und ein anonymes Madālasāpariṇaya[16]). Demselben Sagenkreise gehören auch zwei Dialektdramen an, das Kuvalayāśvanāṭaka des Königs Jagajjyotirmalla von Bhātgāon (1617—33)[17]) und das Lalitakuvalayāśvanāṭaka des Rāmabhadra, das im Jahre 1665 geschrieben und unter dem nepalesischen König Śrīnivāsamalla (1657 bis ca. 1680) aufgeführt wurde[18]).

Die Sage von Mādhava und Sulocanā behandelt Rāmamaṇika Kavirāja in seinem Kṛtārthamādhava[19]).

Beliebt ist auch die Nalasage. Ihr gehören an das Bhaimīpariṇaya des Ratnakheṭa Dīkṣita[20]); ein gleichnamiges nāṭaka des Śaṭhakopācārya[21]) und das wohl damit identische des Veṅkaṭācārya[22]); ein Bhaimīpariṇaya, dessen Verfasser nicht genannt wird, das aber wohl mit dem einen oder dem anderen der eben genannten Dramen identisch ist[23]); das ganz moderne Mañjulanaiṣadha des Paravastu Veṅkaṭaraṅganātha Ācārya, des Herausgebers der Grandha Pradarsani[24]); das anonym verzeichnete Nalabhūmipālarūpaka[25]); das Nalacaritra des Nīlakaṇṭha Dīkṣita, des Verfassers der 1636 geschriebenen Nīlakaṇṭhavijayacampū, des Sohnes des Nārāyaṇa Dīkṣita und Enkels des Bruders des Appayadīkṣita[26]); das siebenaktige Nalānanda des Jīvavibudha, wovon wir eine um das Jahr 1650 geschriebene Handschrift besitzen[27]); das Nalavilāsa des Rāmacandra[28]) und das unten[38]) verzeichnete Kalividhunana des Nārāyaṇa.

Das Ratnaketūdaya kennen wir nur dem Namen nach[29]), und wir können nicht entscheiden, ob es mit dem Bodhisattva Ratnaketu etwas zu tun hat.

Die Sāmavat-Legende ist behandelt in Ambikādatta Vyāsa's Sechsakter Sāmavata[30]), und die Saṃvaraṇa-Legende in dem oben (§ 107, No. 18) genannten Tapatīsaṃvaraṇa des Kulaśekharavarman. Die Sagen von Udayana, die Bhāsa, Harṣa und Anaṅgaharṣa behandelt hatten, bilden das Thema des im Sāhityadarpaṇa zu 6. 136 genannten Udayanacarita, und die aus Daṇḍin's Daśakumāracarita bekannte Geschichte des Upaharavarman ist von dem modernen Schriftsteller Śrīnivāsaśāstrin in seinem Upahāravarmacarita[31]) behandelt worden.

Ferner kennen wir eine Behandlung der Sage von Vasu und Girikā nach dem Mahābharata, das Girikākalyaṇanāṭaka des Susurla Kamaśāstrin[32]), das fünf Akte enthält. Demselben Sagenkreis gehört auch das Vasumaṅgala des Peru Sūri[33]) an.

Das Vijayapārijāta des Harijīvana Miśra[34]) behandelt die Sage von Vijaya.

Die Geschichte des Yayāti und der Śarmiṣṭhā ist behandelt worden von Rudradeva oder Rudracandradeva in seinem siebenaktigen

Yayāticarita[35]); von Vallīsahāya Kavi in seinem fünfaktigen Yayātitaruṇānanda[36]) und von dem modernen Dramatiker Bhaṭṭa Śrī Nārāyaṇaśāstrin aus Kumbhakonam, dessen Śarmiṣṭhāvijayanāṭaka[37]) aber bloß vier Akte hat. Er hat auch mehrere andere Dramen verfaßt, die hier Erwähnung finden mögen, das oben genannte Kalividhunana, das in zehn Akten die Sage von Kali und Damayantī behandelt[38]); ein mythologisches Drama Śūramayūra in sieben Akten[39]) und ein Jaitrajaivātṛka, ein Originaldrama in sieben Akten[40]).

Die Sage von Yayāti und Devayānī behandelt das anonyme Yayātidevayānīcarita[41]), wo aber jede Akteinteilung fehlt.

Märchenhaft ist anscheinend der Inhalt des sechsaktigen Kamalinīkalahaṃsa des Nāreri-Dichters Nīlakaṇṭha, des Sohnes des Nīlakaṇṭha, das die Heirat der Kamalinī, der Tochter des Candravarman, mit Kalahaṃsa zum Vorwurf hat[42]); des fünfaktigen Kamalinīrājahaṃsa des Pūrṇasarasvatī, des Schülers des Pūrṇajyotiḥ Muni, das die Liebe und Heirat zwischen Kamalinī und Rājahaṃsa schildert[43]), und des Subālāvajratuṇḍa eines Fürsten Namens Rāma Kavi, das in fünf Akten schildert, wie die Ratte Vajratuṇḍa die Schlange Raktāṅgada, welche Vajratuṇḍa's Geliebte Subālā entführt hat, tötet[44]).

[1]) Haraprasād-Bendall, S. xxxvii. [2]) Kuppuswami No. 12511; Oppert 1. 2785. [3]) Vgl. Kṛṣṇabaladeva Varman, Bhartṛharirājatyāga. Lakhnaū [1898], in Hindī mit eingestreuten Sanskritversen. [4]) Ausgabe: The Bhartṛiharinirveda of Hariharopâdhyâya. Ed. by Paṇdit Durgâprasâd and Kâśînâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1892 und 1900. Kâvyamâlâ 29. Übersetzung: The Bhartṛharinirveda, now first translated from the Sanskrit and Prākrit. By Dr. Louis H. Gray. J. Am. Or. Soc. 25, S. 197f. [5]) Mysore 1. [6]) Oppert 1. 3477; 2. 6005. [7]) ZDMG. 42, S. 554. [8]) Oppert 1. 6704. [9]) Ausgabe: Satya Hariśchandra Nâṭaka. Ed. in Sanskrit by B. R. Apte and S. V. Purâṇik. Bombay 1898. Übersetzung: Hariscandra il virtuoso (Satyahariścandra). Dramma indiano. Prima versione dell' originale per cura di Mario Vallauri. Firenze 1913, vgl. Italo Pitti, DLZ. 1914, S. 535. [10]) Katalog der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 2. Leipzig 1881, S. 5f.; Ausgabe: Das Hariçcandranṛityam. Ein altnepalesisches Tanzspiel hrsg. von August Conrady. Habilitationschrift. Leipzig 1891. [11]) Haraprasād Report, S. 18. [12]) Vgl. oben § 107, No. 8. [13]) Notices 2035. [14]) Kielhorn C. P. 72. [15]) Kuppuswami No. 12578. [16]) Rice 258. [17]) Katalog der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 2, S. 7f.; Lévi, Le Népal 2, S. 240f. [18]) Katalog usw. S. 6f. [19]) Notices, Second Series, 2. 38. [20]) Rice 234, 236. [21]) Kuppuswami No. 12574f. [22]) Rice 236. [23]) Oppert 1. 3441, 3442, 4337, 5749, 8148; 2. 3742, 5344, 5973, 10406. [24]) Ausgabe: The Manjula Naishadha. Grandha Pradarsani No. 14. Vizagapatam 1896. [25]) Oppert 2. 8869. [26]) Oppert 2. 6308; Madras 40. [27]) Burnell 169a. [28]) Peterson 5, S. 145. [29]) Burnell 172b; Oppert 2. 9194. [30]) Ausgabe: Samavataṃ naṭakam. Paṭaliputra 1888. [31]) Ausgabe: Upaharavarmmacaritam. Madras 1888. [32]) Ausgabe: Girikākalyaṇanaṭaka. Madras 1911. [33]) Kuppuswami No. 12659ff. [34]) Notices 129. [35]) Oxford 144b: Kielhorn C. P. 74; Wilson 2, S. 388f. [36]) Kuppuswami No. 12626. [37]) Ausgabe: Śarmiṣṭhavijayanaṭaka [Madras 1884]. [38]) Ausgabe: Kalividhunana. A Sanscrit drama in ten acts. Kumbhakonam 1891. [39]) Ausgabe: Śuramayuraṃ nama naṭakam. [Chilambaram] 1888. [40]) Ausgabe: Jaitrajaivātṛkaṃ nama naṭakam. [Chilambaram] 1888. [41]) Kuppuswami No. 12627. [42]) Kuppuswami No. 12505. [43]) Kuppuswami 12509. [44]) Kuppuswami No. 12722.

NACH DER HELDIN BENANNTE DRAMEN.

§ 110. Viele von diesen Dramen sind nach der Heldin benannt. Dasselbe ist der Fall mit einer Reihe von Schauspielen, deren Sagenkreis ich nicht näher bestimmen kann.

So finden wir ein anonymes Kalyāṇīpariṇaya[1]); ein anonymes Kanakavallīpariṇaya[2]); ein fünfaktiges Kāntimatīpariṇaya des

Cokkanātha, des Sohnes des Tippa Adhvarin und der Narasāmbā, der unter dem Tanjore-Herrscher Śāha (1738—39) schrieb und auch den unten zu nennenden Rasavilāsabhāṇa verfaßte[3]; eine fünfaktige Kuṇḍamālā des Nagayya[4]; ein Lavalīpariṇaya[5]) des Appā Śāstrin, der auch ein Sārasvatādarśa[6]) schrieb; eine fünfaktige Madanamañjarī des Viḷināthа Kavi, wovon eine Handschrift ungefähr 1700 geschrieben wurde[7]; ein Maratakavallīpariṇaya des Śrīnivāsadāsa, in fünf Akten[8]; etn anonymes Saugandhikāpariṇaya[9]); ein anonymes Sevantikāpariṇaya[10]), ein Vāsantikāpariṇaya des dem 16. Jahrh. angehörenden Abtes des Ahobila-Klosters Śaṭhakopa Yati, dessen eigentlicher Name Tirumala war, und der von dem oben erwähnten Verfasser eines Bhaimīpariṇaya verschieden ist[11], und ein anonymes Vajramukuṭivilāsa[12]. Zu dieser Klasse gehört wohl auch das Nīlāpariṇaya, das wahrscheinlich von Veṅkaṭeśvara, dem Verfasser des Rāghavānanda, herrührt[13]).

[1]) Rādh. 25. [2]) Oppert 1. 4557. [3]) Burnell 168a; Kâvyamâlâ 44, Vorrede S. 1 f. [4]) Burnell 168a. [5]) Rice 264. [6]) Rice 268. [7]) Burnell 170a. [8]) Burnell 170a; Oppert 1. 5751. [9]) Oppert 2. 6620. [10]) Oppert 1. 4378; 2. 8794, 9874. [11]) Ausgabe: Vāsantikāpariṇaya. Maisur 1892. [12]) Oppert 2. 3794, 4141; Rice 242. [13]) Burnell 169a; Kâvyamâlâ 76, Vorrede S. 13.

HISTORISCHE DRAMEN.

§ 111. Wirklich historische Dramen gibt es in Indien fast garnicht. Wir haben aber einige, die teils wirklich historische Sagen behandeln, teils direkt zur Verherrlichung irgendeines Fürsten oder einer Begebenheit geschrieben sind.

Die schon von Viśākhadatta behandelten traditionellen Berichte über den Sturz der Nanda-Dynastie wurden später dramatisiert in dem Candrābhiṣeka des Bāṇeśvara Śarman, des Sohnes des Rāmadeva Tarkavāgīśa Bhaṭṭācārya und Enkels des Viṣṇusiddhānta Bhaṭṭācārya. Als seinen Patron nennt Bāṇeśvara den König Citrasena von Māna, den ich nicht identifizieren kann. Sein Drama enthält sieben Akte[1]).

Das Lalitavigraharājanāṭaka, wovon Bruchstücke inschriftlich bewahrt sind, wurde von Somadeva zu Ehren seines Patrons, des in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. herrschenden, oben genannten Cāhamana-Königs Vīsaladeva Vigraharāja von Śākambharī, verfaßt[2]).

Vidyānātha, der am Hofe des Kākatīya-Königs Pratāparudra von Waraṅgal (Inschriften zwischen 1291 und 1322) schrieb, verfaßte ein nāṭaka in fünf Akten, das Pratāparudrakalyāṇa, in welchem er seinem Patron huldigte, und fügte es als ein Schulbeispiel in sein rhetorisches Werk, das Pratāparudrīya, ein. Es ist auch besonders in Indien herausgegeben worden[3]).

Der Gujarāt-Verfasser Gaṅgādhara, der unter König Gaṅgadāsa Bhūvallabha Pratāpadeva von Campakapura (Campānīr), dem Verbündeten des Vijayanagara-Königs Mallikārjuna, lebte, feierte in seinem neunaktigen Gaṅgadāsapratāpavilāsa die Ereignisse während des Kampfes seines Patrons gegen Muhammed II. Shah von Gujarāt (1443—52)[4]).

Das Nandighoṣavijaya oder Kamalāvilasa des Śivanārayaṇadāsa schildert in fünf Akten das Verhältnis zwischen Kamalā und Puruṣottama (Viṣṇu) und gewisse Auftritte bei dem Rathayātrāmahotsava, führt aber auch den Schützer des Dichters, den Gajapati-König Narasiṃhadeva (Mitte des 16. Jahrh.) als handelnd ein[5]).

Periyappā Kavi, der bei der Schenkungsurkunde des Tanjore-Herrschers Śāhajī aus dem Jahre 1693 bedacht wurde, schrieb ein Śṛṅgāramañjarīśāharājīya zu Ehren des Śāharāja[6].

Vedāntavāgīśa Bhaṭṭācārya schrieb ein Bhojarājasaccarita oder Bhojasaccarita zum Preise des Bhojarāja, des Sohnes des Sūrijana, der als Herrscher von Vṛndāvatī, einem Gebiet, das Benares, Haridvāra und Mathurā umfaßte, beschrieben wird. Obgleich das Werk bloß zwei Akte umfaßt, wird es als ein nāṭaka bezeichnet[7].

Das zwölfaktige Adbhutārṇava eines Kavibhūṣaṇa[8] schildert das Leben am Hofe des Īśvara Rāya von Navadvīpa.

Der Geschichte des britischen Indiens gewidmet sind das Kampanīpratāpamaṇḍana des Bindumādhava[9]; das zu dem Krönungsdarbar Eduards VII. geschriebene Jayasiṃhāśvamedhīya des Mudumba Nṛsiṃhācārya Svāmin[10] und das bei Gelegenheit des Krönungsdarbars König Georgs geschriebene Dillīsāmrājya des Lakṣmaṇa Sūri[11].

[1] Tawney and Thomas, Catalogue of two collections of Sanskrit Manuscripts preserved in the India Office Library. London 1903, S. 38. [2] F. Kielhorn, Bruchstücke Indischer Schauspiele in Inschriften zu Ajmere. Berlin 1901. Aus den Göttinger Abhandlungen. [3] Grantha Ratna Málá Vol. 5, Bombay 1891. [4] Ind. Off. 4194. [5] Ind. Off. 4190. [6] Kâvyamâlâ 44, Vorrede S. 9. [7] Ind. Off. 4181. [8] Haraprasād Report, S. 19. [9] Ausgabe: Kampanīpratāpamaṇḍanam. Kavyetihāsasaṃgraha Vol. 4—5, Poona 1881 f. [10] Ausgabe: Jayasiṃhaśvamedhīyaṃ nāma nāṭakam. Vaiśākhapaṭṭana 1902. [11] Ausgabe: Delhi Samrajyam. “The Imperial Delhi”. A Sanskrit Drama. With an Introduction by V. Viswanatha Sastrial. Madras 1912. Übersetzung: Die Krönung zu Delhi. Ein modernes Sanskritdrama. Analyse und teilweise Übersetzung von C. Cappeller. Deutsche Rundschau 154, S. 452 f.

VERMISCHTE NĀTAKAS.

§ 112. Über den Inhalt einer Reihe von Dramen, die bei Rhetorikern oder in Handschriftenverzeichnissen vorkommen, bin ich nicht in der Lage zu urteilen. Ich nenne unter solchen das Werk des Ministers sāṃdhivigrahika) Rāghavānanda, der im Sāhityadarpaṇa zu 1. 3 und 3. 85 genannt wird; das fünfaktige Kiṃpañcacarita, das die Sage von einem Kiṃpañca behandeln soll[1]; das Nagnabhūpatigraha[2]; das Śārṅgadharīya des Śārṅgadhara[3]; das Vṛtivallabha des Laghuvyāsa[4].

Endlich erwähne ich R. Kṛṣṇamachari's Bearbeitung von Shakespeare in seinem Vāsantikasvapna[5].

[1] Notices 58. [2] Oppert 1. 2862. [3] Oppert 2. 495. [4] Bühler 2. 124. [5] Ausgabe: Vasantikasvapnam, an adaptation of Shakespeare's Midsummer-Night's Dream. A Sanskrit Drama in five acts. Kumbhakonam 1892.

PRAKARANA.

§ 113. Im Vergleich zu dem nāṭaka ist das prakaraṇa bei den indischen Dramatikern wenig beliebt gewesen, obgleich einige der oben erwähnten Dramen vielleicht prakaraṇas sind. Unter den nach Bhavabh ti geschriebenen ist bis jetzt nur ein einziges näher bekannt geworden. Es ist dies das Mallikāmāruta des Uddaṇḍin oder Uddaṇḍanātha. Der Verfasser wird von dem Kommentator Raṅganātha Daṇḍin genannt und ist mit dem bekannten Rhetoriker Daṇḍin verwechselt

worden. Er war aber ein Hofpandit des Zamorin Mānavikrama von Kukkuṭakroḍa (Calicut), der der Mitte des 17. Jahrh. angehört, und auf dessen Aufforderung das Drama geschrieben wurde[1].

Das Mallikāmāruta schildert in zehn Akten, wie Mallikā, die Tochter des Vidyādhara-Königs, schließlich den Kuntala-Prinzen Māruta heiratet. Der Siṃhala-König aber hält um ihre Hand an, worüber Māruta in Verzweiflung gerät. Māruta's Freund Kalakaṇṭha hat ebensowenig Glück mit seiner geliebten Ramayantikā. Die Freunde haben später Gelegenheit, die beiden Damen vor dem Angriffe eines wütenden Elefanten zu retten. Es wird aber erzählt, daß Kalakaṇṭha dabei ums Leben gekommen ist, und auch Māruta will sich deshalb das Leben nehmen. Im letzten Augenblick erscheint jedoch der Freund und hindert ihn, dies zu tun. Später wird Mallikā von einem Rākṣasa entführt und von Māruta gerettet, soll aber dennoch den Siṃhala-König heiraten, weshalb Māruta sie entführt, während Kalakaṇṭha dasselbe mit Ramayantikā tut. Wiederum wird Mallikā von einem Dämonen entführt, und diesmal wird Māruta verrückt. Endlich aber lösen sich alle Schwierigkeiten, und die liebenden Paare werden vereinigt[2].

Herausgegeben ist auch das Kaumudīsudhākaraprakaraṇa des Mahāmahopādhyāya Tarkālaṅkara, das ich aber nicht gesehen habe[3] und handschriftlich kennen wir weiter ein anonymes Vakratuṇḍagaṇanāyaka[4] und eine Atandracandrikā in sieben Akten von Jagannātha, dem Sohne des Pītāmbara, dem Enkel des Rāmabhadra, einem Maithila, der im Auftrage des Fateh Shāh schrieb[5]. Die Rhetoriker nennen noch ein paar prakaraṇas, die bis jetzt nicht aufgefunden worden sind. So erwähnt der Avaloka zu Daśarūpa 3. 38 ein Taraṅgadatta und ein Puṣpadūṣitaka. Das letztere ist wohl identisch mit dem im Sāhitya Darpaṇa zu 6. 225 genannten Puṣpabhūṣita.

[1]) Vgl. Pischel, Rudraṭa, Introduction S. 10; Kuppuswami No. 12580. [2]) Ausgabe: Mallikamaruta, a drama in ten acts by Dandi. With the commentary of Ranganath Acharya. Ed. and published by Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1878. Analyse: Lévi S. 217 f. [3]) Ausgabe: Kaumudīsudhākaraprakaraṇa. Calcutta 1888. [4]) Rādh. 28. [5]) Peterson 2. 120, 188; Oudh 5. 8; 8. 6; 21. 48; Ulwar 988.

NĀṬIKĀ.

§ 114. Im Vergleich zum prakaraṇa ist die nāṭikā unter den späteren Verfassern viel häufiger vertreten. Die Grenze zwischen dem nāṭaka und der nāṭikā ist übrigens bisweilen recht fließend, und es ist bei mehreren der im Vorhergehenden erwähnten nāṭakas zweifelhaft, ob sie nicht eher als nāṭikās aufgeführt werden sollten. Bisweilen scheint der Umstand, daß ein Drama vier Akte enthält, genügt zu haben, um es als eine nāṭikā zu charakterisieren, obgleich wir schon von vieraktigen Dramen, die sich als nāṭakas bezeichnen, gehört haben. Ein gutes Beispiel von der Unsicherheit, die in dieser Beziehung vielfach herrschte, liefert der nepalesische Dichter Dharmagupta, der Sohn des Rāmadāsa. Auf Veranlassung des Jayayūthasiṃha schrieb dieser für die Hariśaṅkarayātrā ein vieraktiges Rāmayaṇanāṭaka. Später aber änderte er die Einleitung und bezeichnete sein Drama als eine nāṭikā, der er den Namen Rāmāṅka gab. Dies geschah im Jahre 1360[1].

Unter den späteren nāṭikās können wir einige mit ziemlicher Sicherheit datieren. Das ist z. B. der Fall mit der Lalitaratnamālā des

kaśmīrischen Dichters Kṣemendra, der unter König Ananta (1028—63) und unter dessen Nachfolger Kalaśa (1063—89) lebte. Wir kennen dieses Drama aus einem Zitat in des Verfassers Aucityavicāracarcā 21, woraus wir auch ersehen, daß es die Udayanasage behandelte.

Auch die Zeit Bilhaṇa's, des Verfassers der Karṇasundarī, läßt sich genau bestimmen. Er war der Sohn des Jyeṣṭhakalaśa und der Nāgadevī, aus dem Kauśikagotra, und wurde in Khonamuṣa, dem heutigen Khunmoh, in Kaśmīr geboren. Unter König Kalaśa (1063—89) verließ er sein Vaterland und wurde nach vielen Wanderungen Vidyāpati an dem Hofe des westlichen Cālukya Vikramāditya VI. Trailokyamalla (1077 bis 1125). Nach dem Bilhaṇacarita lebte er an dem Hofe des Königs Vairisiṃha von Aṇahilapāṭaka. Darunter kann aber nicht der dem 9. Jahrh. angehörende König Vairisiṃha von Aṇhilvāḍ gemeint sein, sondern Vairisiṃha muß, wie der Zuname Jayasiṃha des Bhīmadeva II., ein biruda eines Aṇhilvāḍ-Königs aus dem 11. oder 12. Jahrh. sein, und da die Karṇasundarī für den Yātrāmahotsava in Aṇhilvāḍ geschrieben wurde und ihr Name wahrscheinlich auf den regierenden Aṇhilvāḍ-König anspielt, müssen wir an den Cālukya-Herrscher Karṇadeva Trailokyamalla (1064 bis 1094) denken und annehmen, daß Bilhaṇa an seinem Hofe lebte, bevor er der Hofdichter des Vikramāditya wurde. An Karṇa's Hof ist dann die Karṇasundarī enstanden, und wir können mit großer Sicherheit sagen, daß sie die Heirat Karṇa's mit Miyāṇalladevī, der Tochter des Karṇāṭa-Königs Jayakeśin, feiert. Es wird berichtet in Hemacandra's Dvyāśraya [2]), daß Karṇa die Prinzessin zuerst aus einem Bilde kennen lernte, und dieses Bild spielt auch in der Karṇasundarī eine Rolle. Karṇa soll die Miyāṇalla in einem vorgerückten Alter geheiratet haben, und die Abfassung der Karṇasundarī fällt deshalb wahrscheinlich zwischen 1080 und 1090.

Die Karṇasundarī schildert, wie sich der Cālukya-König mit Karṇasundarī, der Tochter des Vidyādhara-Königs, vermählt und dadurch Weltherrscher wird. Der Minister läßt die Prinzessin in den Harem kommen, und der König erblickt sie zuerst im Traume und später auf einem Bilde. Er verliebt sich in sie, und die Königin wird eifersüchtig, stört ihre Zusammenkunft und kommt einmal auch selbst als Karṇasundarī verkleidet zum Stelldichein. Später versucht sie, den König mit einem als Karṇasundarī verkleideten Knaben zu vermählen; der Minister sorgt aber dafür, daß an dessen Stelle die wirkliche Karṇasundarī erscheint und nach der herkömmlichen Siegesmeldung endigt das Ganze zur allgemeinen Befriedigung [3]).

Mit Genauigkeit zu bestimmen ist auch die Zeit des Madana, des Verfassers der Pārijātamañjarī. Madana, mit dem Zunamen Bālasarasvatī, stammte aus Bengalen, war aber der Lehrer des Paramāra-Königs Arjunavarman von Dhara, von dem wir Kupfertafel-Inschriften aus den Jahren 1211, 1213 und 1215 besitzen, die von eben demselben Madana geschrieben waren.

Die Pārijātamañjarī oder Vijayaśrī ist eine nāṭikā, von welcher die beiden ersten Akte in einer Steininschrift von Dhār in Zentralindien erhalten sind. Sie wurde aufgeführt bei Gelegenheit des Frühlingsfestes in Dhara und schildert, wie ein Strauß von himmlischen Blumen (pārijātamañjarī) auf die Brust des Königs Arjunavarman nach der Besiegung des Jayasiṃha, d. h. des Cālukya-Königs Bhīmadeva II. von Aṇahilapāṭaka, fiel und zu einem Mädchen wurde. In Wirklichkeit war es die Tochter des Cālukya-Königs, und sie wird in die Obhut des Kämmerers gegeben.

Es folgt Verliebung und Eifersucht seitens der Königin, Stelldichein und Unterbrechung desselben in der traditionellen Art. Das Drama muß eine typische nāṭikā gewesen sein, spielt aber, genau wie die Karṇasundarī, auf zeitgenössische Ereignisse an[4]).

Nach dem Sāhityadarpaṇa zu 6. 25 hatte Candraśekhara, der Vater des Verfassers, eine Puṣpamālā geschrieben, worunter wir wohl eine nāṭikā verstehen müssen, und zu 6. 183, 192 nennt Viśvanātha eine von ihm selbst verfaßte Candrakalā, die wohl auch eine nāṭikā gewesen sein wird.

Vor 1588, aus welchem Jahre die Handschrift des India Office herrührt, wurde auch die Vāsantikā des Rāmacandra geschrieben. Der Held ist der König Haṃsaketu von Puṣpapura, und die Heldin die Sängerin Vāsantikā. Die Königin ist eifersüchtig, schließlich aber entpuppt sich Vāsantikā als die Tochter des Kesarapura-Königs Malayaketu, des Onkels der Königin, und durch die Verbindung mit ihr erhält der König die Weltherrschaft[5]).

Dem Anfang des 18. Jahrh. gehört die Navamālikā des Viśveśvara, des Sohnes des Lakṣmīdhara, an, der aus Almora stammte[6]). Viśveśvara schrieb auch ein saṭṭaka Śṛṅgāramañjarī, das unten erwähnt werden soll.

Eine Reihe von nāṭikās lassen sich vorläufig nicht zeitlich bestimmen. Dazu gehören die anonyme Candraprabhā[7]); die Kamalinīkalahaṃsanāṭikā des Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita, des Verfassers des oben erwähnten Ānandarāghava und des unten zu nennenden Śṛṅgārasarvasvabhāṇa[8]); die Kuvalayavatī des Kṛṣṇa Kaviśekhara, welche die Liebe zwischen Mādhava (Kṛṣṇa) und Kuvalayavatī und die Eifersucht der Rādhā zum Vorwurf hat[9]); die im Sāhityadarpaṇa zu 6. 36 genannte Kundamālā, welche die Rāma-Sage behandelt, und die in demselben Werke zu 3. 261 genannte Mukundamālā, die vielleicht damit identisch ist.

Weiter gehört hierher die Mṛgāṅkalekhā des aus der Godāvarī-Gegend stammenden, aber in Benares ansässigen Dichters Viśvanātha, des Sohnes des Trimaladeva, welche die Liebe zwischen dem Kaliṅga-König Karpūratilaka und Mṛgāṅkalekhā, der Tochter des Kāmarūpa-Königs, schildert. Die Prinzessin wird von dem Dämon Śaṅkhapāla entführt, der König aber befreit sie und tötet den Dämon, und wir erfahren, daß der Minister die erste Begegnung zwischen den Liebenden auf der Jagd in Szene gesetzt hat, um durch ihre Vereinigung seinem Herrn die Weltherrschaft zu sichern[10]).

Ganz modern ist anscheinend die Rambhāmañjarī des Nayacandra, die nur ganz uneigentlich eine nāṭikā genannt werden kann, da sie in drei Tableaux zerfällt[11]).

Die Śivanārāyaṇabhañjamahodayanāṭika des Narasiṃha verherrlicht den Schützer des Verfassers, den Bhañja-Fürsten Śivanārāyaṇa von Keonjhar, dessen Zeit ich nicht genau bestimmen kann[12]).

Unbestimmbar sind auch die Śṛṅgaratarаṅgiṇī des Dichters Veṅkaṭācārya aus Surapura, die in den Handschriftenverzeichnissen als ein nāṭaka bezeichnet wird und vielleicht ein solches oder ein bhāṇa ist[13]), und die Śṛṅgāravāṭikā oder Śṛṅgāravāpikā des Cittapāvana Viśvanātha Bhaṭṭa Rāṇaḍā, des Sohnes des Mahādeva und Schülers des Ḍhuṇḍhirāja. Die letztere, welche auf Veranlassung eines Königs Rāmasiṃha geschrieben wurde, behandelt die Liebe des Avanti-Königs Candra-

ketu zu Kāntimatī, der Tochter des Campāvatī-Königs Ratnapāla, die er in einem Traume sieht. Er verliebt sich in sie, sucht sie in der Śṛṅgāravāṭikā auf und heiratet sie schließlich[14]). Da die Handschrift des India Office teilweise aus der Mitte des 17. Jahrh. stammt, muß das Werk etwas älter sein.

Die Uṣārāgodayanāṭikā des Rudracandradeva oder Rudradeva, des Verfassers des oben genannten nāṭaka Yayāticarita, behandelt die Liebesgeschichte der Uṣas, der Tochter des Bāṇa, und des Aniruddha nach dem Harivaṃśa[15]).

Endlich haben wir die Vṛṣabhānujā des Kāyastha Mathurādāsa aus Suvarṇaśekhara an der Gaṅgā und der Yamunā. Den Inhalt bildet die Sage von der Liebe zwischen Kṛṣṇa und Rādhā. Ihre Zusammenkünfte werden wiederholt gestört, und einmal wird Rādhā eifersüchtig, als der vidūṣaka dem Kṛṣṇa ein von diesem gezeichnetes Bild seiner Geliebten gibt, bis sie sieht, daß das Bild sie selbst darstellt[16]).

[1]) Haraprasād-Bendall, S. xxxviii, 246; Bendall, S. 87. [2]) Vgl. Gazetteer of the Bombay Presidency, Vol. 1, P. 1, S. 170. [3]) Ausgabe: The Karṇasundarî. Ed. by Paṇḍit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1888. Kâvyamâlâ 7. [4]) Ausgabe: Pârijâtamañjarî or Vijayaśrî, a nâṭikâ composed about A. D. 1213. Ed. by E. Hultzsch, Leipzig 1906. Vgl. Hillebrandt, GgA. 1908, S. 98f.; Speyer, Museon 15, S. 11f.; Kirste, Allg. Litteratur-Blatt 1907, S. 15f.; Lakshmaṇasûri, Parimala, a commentary on Madana's Pârijâtamañjarî. Leipzig 1907. [5]) Ind. Off. 4186; ZDMG. 42, S. 542. [6]) Kuppuswami No. 12531; vgl. Kâvyamâlâ, Part 8, S. 51f. [7]) Notices 124; NP. 5. 186; Benares 309; Ulwar 1000. [8]) Oppert 1. 2569, 3291, 3960, 4280, 4539, 5502, 6879, 7089; 2. 5324, 6574, 9014, 10393; Kuppuswami No. 12506ff.; Hultzsch 930, 1580. [9]) Ind. Off. 4184. [10]) ZDMG. 42, S. 542. Analyse bei Wilson 2. 391f. [11]) Ausgabe: Rambhāmañjarī nāṭikā. Bombay 1889. [12]) Haraprasād Report, S. 18. [13]) Oppert 2. 1848; Rice 266. [14]) Cambridge 2113; Ind. Off. 4196. [15]) Ind. Off. 4174; Notices 119, 1225; Kielhorn C. P. 70; Burnell 167b. [16]) Ausgaben: Vṛṣabhānujānāmanāṭikā. Paṇḍit 2. 4, Benares 1867—69; The Vrishabhânujâ Nâtikâ. Ed. by Paṇḍit Śivadatta and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1895. Kavyamala 46.

SAṬṬAKA.

§ 115. Die nāṭikā ist die Hauptgattung der vieraktigen Dramen. Daneben finden wir aber auch unter den späteren Dramen einige wenige Vierakter anderer Art.

Das saṭṭaka, das in Wirklichkeit mit der nāṭikā wesentlich identisch ist, wird durch die Ānandasundarī des oben genannten Vielschreibers Ghanaśyāma, des Ministers des Marāṭhā-Herrschers Tukkojī[1]), und durch die Śṛṅgāramañjarī des aus dem Anfang des 18. Jahrh. stammenden Almora-Dichters Viśveśvara[2]), des Verfassers der oben erwähnten nāṭikā Navamālikā, repräsentiert.

[1]) Oppert 2. 8009; Hultzsch 2142. [2]) Vgl. Kâvyamâlâ, Part 8, S. 51f.

IHĀMṚGA.

§ 116. Von der Gattung īhāmṛga kennen wir das Vīravijaya des Kṛṣṇamiśra[1]) und das Sarvavinodanāṭaka des Kṛṣṇa Avadhūta Ghaṭikāśatamahākavi. Das letztere ist herausgegeben worden[2]) und soll die verschiedenen rasas, śṛṅgāra, bībhatsa, hāsya und vairāgya illustrieren. Ich habe die Ausgabe aber nicht gesehen.

[1]) NP. 9. 16. [2]) Ausgabe: Sarvavinodanāṭakam īhāmṛgīti garbharūpakam. Ballāri 1895.

ḌIMA.

§ 117. Ein einziger ḍima ist bis jetzt veröffentlicht worden, das Manmathonmathana des Rāma, das vielleicht am 10. September 1820 aufgeführt worden ist. Er behandelt die bekannte Sage von Śiva und Pārvatī. Indra fordert Kāma auf, bei Śiva Liebe zu der Pārvatī zu erwecken, und Himavat wird veranlaßt, seine Tochter zu Śiva zu senden. Nachdem Tāraka die Götter geschlagen hat, erscheinen Kāma mit seiner Gemahlin Rati und Pārvatī. Śiva fühlt sich zu der Pārvatī hingezogen, als er aber Kāma erblickt, verbrennt er ihn zu Asche. Als aber Rati nun eine Satī werden will, verspricht ihr der Gott, sie mit ihrem Gemahl wiederzuvereinigen [1].

Auch der soeben genannte Ghanaśyāma soll einen ḍima geschrieben haben [2]; ein anderer, das Kṛṣṇavijaya des Veṅkaṭavarada, des Sohnes des Appalācārya, liegt in einer unvollständigen Handschrift [3] vor und endlich wird ein Vīrabhadravijṛmbhanaḍima in Śiṅgabhūpāla's Rasārṇavasudhākara genannt [4].

[1]) Vgl. R. Schmidt, ZDMG. 63, S. 409f., 629f. [2]) Vgl. Hultzsch, No. 3, S. x. [3]) Kuppuswami No. 12744. [4]) M. Seshagiri Śāstrī, Report on search for Sanskrit and Tamil manuscripts for 1896—7. Madras 1898, S. 10.

PRAHASANA.

§ 118. Das prahasana ist zweifelsohne sehr alt in Indien; die Werke dieser Art, die erhalten sind, gehören aber alle einer verhältnismäßig späten Zeit an.

Das älteste datierbare ist das Laṭakamelaka, dessen Verfasser Śaṅkhadhara Kavirāja unter dem Kanyākubja-Könige Govindacandra in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. schrieb. Das Stück spielt im Hause der Kupplerin Danturā, bei welcher verschiedene Ehrenmänner allerlei wertlose Sachen verpfändet haben und andere allmählich erscheinen, um die Gunst der Hetäre Madanamañjarī zu gewinnen. Auch ein Arzt Jantuketu tritt auf, um eine Fischgräte aus dem Halse der Hetäre zu entfernen. Dies gelingt ihm dadurch, daß diese über seine sinnlosen Methoden lachen muß, er aber prahlt umsomehr mit seiner Geschicklichkeit. Die verschiedenen Liebhaber zanken sich und überbieten einander. Einer will sogar seine eigene Mutter verpfänden. Schließlich kommt aber eine wirkliche Vermählung zustande, und zwar zwischen der Kupplerin Danturā selbst und einem Digambara [1]).

Dem 15. Jahrh. oder dem Anfang des 16. gehört das Dhūrtasamāgamaprahasana des Jyotirīśvara Kaviśekhara an, des Sohnes des Dhaneśvara und Enkels des Rāmeśvara aus dem Geschlecht des Dhīreśvara, der unter dem Vijayanagara-König Narasiṃha (1487—1507) schrieb. In einer nepalesischen Handschrift wird der Vater des Verfassers Dhīrasiṃha und sein königlicher Schützer Harasiṃha genannt, und Haraprasād Śāstrin identifiziert den letzteren mit Harisiṃha von Simraon (1324 [2]). Die Angaben des Prologs weisen aber mit ziemlicher Sicherheit auf den Vijayanagara-König hin. In zwei saṃdhi wird berichtet, wie der Bettelmönch Viśvanagara und sein Schüler Durācāra zwei Hetären lieben. Der Mönch aber verliebt sich nachträglich in die Geliebte des Schülers, und sie einigen sich, die Entscheidung dem Asajjātimiśra vorzulegen. Dieser

will die Hetäre für sich selbst behalten, und auch der vidūṣaka versucht, sie für sich wegzuführen, usw.[3]).

Ein Hofpriester des dem Ende des 16. Jahrh. angehörenden Lakṣmaṇa Māṇikyadeva von Bhuluyā, dem heutigen Noakhali, der sich als Kavitārkika und Sohn des Vāṇīnātha bezeichnet, schrieb ein prahasana Kautukaratnākara. Hier ist die Königin geraubt worden, obgleich der Polizeimeister Suśīlāntaka gerade bei ihr schlief. Der König entschließt sich nach einer Ohnmacht trotzdem, das Frühlingsfest zu begehen, wobei eine Hetäre die Königin vertreten soll. In diese verliebt sich auch der Lehrer des Königs, sie aber hebt ihn einfach in die Höhe und läßt ihn fallen, wodurch er Nasenbluten bekommt. Er wird nun angeklagt, die Königin entführt zu haben und auch für schuldig erklärt, schließlich löst sich aber alles im Frühlingsfest auf[4]).

Der früher genannte Verfasser des Śrīdāmacarita, der dem 17. Jahrh. angehörende Dichter Sāmarāja, schrieb ein Dhūrtanartakaprahasana in zwei saṃdhi, in welchem der Śaiva Mureśvara eine Hetäre liebt und sich seinen beiden Schülern anvertraut. Diese versuchen, ihm bei der Hetäre zuvorzukommen und ihn bei dem Könige Pāpācāra zu verklagen, haben aber dabei kein Glück[5]).

Eine Reihe von prahasanas lassen sich zeitlich nicht bestimmen. Hierher gehören das anonyme Bhagavadajjuka[6]); Veṅkaṭeśa's Bhānuprabandha[7]) und Unmattaprahasana[8]) und das wohl mit einem von diesen beiden identische Veṅkaṭeśaprahasana[9]); das Devadurgatiprahasana des Rāmmoy Vidyābhūṣaṇa[10]); die im Sāhityadarpaṇa zu 6. 266 erwähnten Dhūrtacarita und Kandarpakeli; das Dhūrtaviḍambana des Maheśvara[11]); Vatsarāja's Hāsyacūdāmaṇi[12]) und Jagadīśvara's Hāsyārṇava, das wiederholt veröffentlicht worden ist. Hier geht König Anayasindhu, der in Erfahrung gebracht hat, wie alles in seiner Hauptstadt durcheinander geht, zu der Kupplerin Bandhurā, wo er eine bunte Gesellschaft vorfindet. Der Hofpriester und sein Schüler streiten sich über die Hetäre Mṛgāṅkalekhā, neue Liebhaber kommen hinzu, darunter ein Bettelmönch und sein Schüler. Die beiden Lehrer ziehen sich mit der Hetäre zurück, um gewisse Zeremonien auszuführen, und die Schüler trösten sich mit der Kupplerin. Ein neuer Geistlicher kommt hinzu und feiert die Doppelhochzeit, wobei er aber versucht, die Hetäre für sich selbst zu gewinnen[13]).

Aus unbestimmbarer Zeit sind ferner Kavipaṇḍita's Hṛdayagovinda[14]); Bharadvaja's Kāleyakutūhala[15]) und Gopīnātha Cakravartin's Kautukasarvasva. In dem letztgenannten Werke wird der fromme Brahmane Satyācāra von König Kalivatsala, der sich mit seinem Hofmeister über die Vorzüge des Hanfgenusses unterhält, schnöde abgewiesen und bespricht mit mehreren eingekerkerten Brahmanen das gottlose Treiben in der Königstadt. Der König proklamiert die freie Liebe, gerät aber mit anderen in Streit über den Besitz einer Hetäre. Nun wird der König zur Königin gerufen, was ihm aber eine Tänzerin sehr übelnimmt, weshalb alle gehen, um diese zu versöhnen. Auf ihren Wunsch werden sodann die Brahmanen für immer aus dem Lande verbannt[16]).

Weiter haben wir ein Lambodaraprahasana des Kālidāsa Veṅkaṭeśvara[17]), das wohl mit dem anonymen Lambodaraprahasana[18]) und wohl auch mit dem sogenannten Prahasananāṭaka des Kālidāsa[19]) identisch ist; ein Muṇḍitaprahasana des Śivajyo-

tirvid[20]); ein Nāṭavaṭaprahasana des Yadunandana, des Sohnes des Vāsudeva Cayani[21]); das anonyme Palaṇḍumaṇḍana[22]); das Sāndrakutūhala von dem Verfasser des Purañjananaṭaka, dem in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. lebenden Kṛṣṇadatta Maithila[23]); das Somavallīyogānandaprahasana des Aruṇagirinātha Diṇḍima Kavisārvabhauma[24]); das anonyme Subhagānanda[25]) und das Vinodaraṅgaprahasana des Sundaradeva[26]).

[1]) Ausgabe: The Latakamelaka. Ed. by Paṇdit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1889. Kâvyamâlâ 20. [2]) Haraprasād-Bendall, S. xxxvii. [3]) Ausgaben in Chr. Lassen, Anthologia Sanscritica. Bonn 1838, S. 68f., 116f.; Dhûrtasamâgama [hrsg. von C. Cappeller. Autographiert. Jena 1883]. Übersetzungen: Dhūrtasamāgama, pièce de théâtre hindou, traduite par Ch. Schoebel. o. O. u. J.; Dhurtasamagama, ossia il congresso de' bricconi. Teatro scelto indiano tradotto dal Sanscrito da Antonio Marazzi. 2, S. 189f. Milano 1874. [4]) Ind. Off. 4197; Analyse: Cappeller, Gurupūjākaumudī, S. 62f. [5]) Oxford 138b; 139a; vgl. Wilson 2, S. 407. [6]) Kuppuswami No. 12571. [7]) Burnell 169b. [8]) Burnell 167b; Oppert 2. 3600. [9]) ZDMG. 42, S.542; Kuppuswami No. 12686ff. [10]) Ausgabe: Devadurgatīprahasana. Calcutta 1884. [11]) Kielhorn C. P. 70. [12]) Kielhorn 66. [13]) Ausgaben: Hāsyarṇava. [Bloß die Verse in Sanskrit, der Rest in Bengali. Wahrscheinlich Calcutta 1840]; Hâsyârṇava [hrsg. von C. Cappeller. Autographiert. Jena 1883]. Hasyarnaba. A drama in two acts. Ed. by Shrinatha Vedantabagisha. 2. ed. Kalikātā 1896. Analyse: Wilson 2, S. 408f.; Lévi, S. 353f. [14]) Ulwar 1031. [15]) Ausgabe: Kāleyakutuhalaṃ nāma prahasan [!]. Kāvyetihāsasaṃgraha 5. Poona 1882. [16]) Ausgabe: Kautuka sarvvasva nāṭaka [Die Prosa in einer Bengali-Übersetzung des Rāmacandra Tarkālaṅkara. Calcutta] 1235 [1828]. Analyse: Wilson 2, S. 410f.; Cappeller, Gurupūjākaumudī, S. 59f. [17]) Ausgabe: Lambodaraprahasana. Mahiśur 1890, mit Ramacandra Vellāli's Kṛṣṇavijayavyāyoga zusammen. [18]) Rice 264. [19]) Ausgabe: Prahasananāṭaka. Madras 1883. [20]) Notices 125; Peterson 2 (5). [21]) Ausgabe: Nāṭavāṭaprahasanam. Grantharatnamālā 2, Bombay 1887. [22]) ZDMG. 42, S. 541. [23]) Peterson 3. 359, 397. [24]) Ausgabe: Somavallīyogānandaprahasana ed. by S. P. V. Ranganadhasvami Ayyavaraluguru. Grandha Pradarśani, Fasc. 1—2, No. 6. Vizagapatam 1895. [25]) Burnell 174a. [26]) ZDMG. 42, S. 542.

AṄKA.

§ 119. Als die Grundform der Einakter werden wir den aṅka ansehen müssen. So werden auch die innerhalb anderer Schauspiele eingeschobenen Kleindramen bisweilen genannt. Im dritten Akte des Bālarāmāyaṇa wird dafür die allgemeine Bezeichnung prekṣaṇaka gebraucht. Ein ähnlicher Name prekṣāṇaka kommt als Bezeichnung des Unmattarāghava des Bhāskara Kavi vor, das aber einfach ein aṅka ist.

Wir wissen nichts Näheres über diesen Verfasser. Sein Drama wurde aufgeführt vor der Versammlung, die gekommen war, um dem Vidyāraṇya ihre Huldigung darzubringen. Falls wir unter Vidyāraṇya den bekannten Sāyaṇa verstehen dürfen, würde sich die Zeit Bhāskara's dadurch bestimmen lassen. Sein Drama ist eine Nachahmung des vierten Aktes der Urvaśī und schildert, wie Sītā, während Rāma und Lakṣmaṇa die goldene Gazelle jagen, infolge eines Fluches des Durvāsas in eine Gazelle verwandelt wird, wie Rāma verrückt wird, als er sie nicht sieht und alles und alle nach ihr fragt, und wie er schließlich durch die Hilfe Agastya's mit ihr wieder vereinigt wird[1]).

Als prekṣaṇaka bezeichnet sich auch das Kṛṣṇābhyudaya des Lokanāthabhaṭṭa, das für die Vārṣikayātrā des Śrīhastigirinātha, d. h. des Viṣṇu in Kāñcī geschrieben wurde und als ein aṅka angesehen werden muß[2]).

Deutlich als aṅka charakterisiert wird im Sāhityadarpaṇa zu 6. 252 der Śarmiṣṭhāyayāti, womit wohl sicher das handschriftlich vorhandene gleichnamige Werk des Bhāgavata Kṛṣṇa Kavi [3]) gemeint wird.

Dasselbe ist der Fall mit dem Kamalākaruṇāvilāsa des Harimohana Prāmāṇika [4]), und als aṅkas müssen wir weiter einige moderne Schauspiele charakterisieren: das ungefähr im Jahre 1700 entstandene Svarṇamuktāvivāda des Maheśa Paṇḍita, das ein Gespräch zwischen Gold und Perle, die sich um den Vorrang streiten, enthält [5]; das allegorische Gairvāṇīvijaya, „der Triumph des Sanskrit", das von Rājarāja Varman Bālakavi zur Eröffnung der Sanskritschule in Travankur geschrieben wurde [6]), und das Snuṣāvijaya des Sundararāja, des Sohnes des Varadarāja und Verfassers des oben genannten nāṭaka Vaidarbhīvāsudeva [7]).

[1]) Ausgabe: The Unmattarâghava. Ed. by Paṇdit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1889. Kâvyamâlâ 17. [2]) Burnell 168a. [3]) Rice 264. [4]) Ausgabe: Kamalākaruṇāvilāso nāma śubhāṅkaḥ [hrsg. von Yaśodānanda Prāmāṇika]. Kalikātā 1899. [5]) Ausgabe: Svarṇamuktāvivāda. Kavyetihāsasaṃgraha 10. Bombay. [6]) Ausgabe: Gairvāṇīvijaya. Pālkkāt 1890. [7]) Ausgabe: Snuṣāvijayākhyagranthaḥ. Tinnevelly 1890.

VYĀYOGA.

§ 120. Als prekṣaṇaka wird auch das Saugandhikāharaṇa des Viśvanātha bezeichnet. Es ist aber dies sicher dasselbe Werk, das im Sāhityadarpaṇa zu 6. 233 als ein vyāyoga zitiert wird. Es muß somit älter als das Sāhityadarpaṇa sein. Nun nennt Viśvanātha als seinen Schützer den König Pratāparudra, und darunter werden wir wohl den Kākatīya-Herrscher Pratāparudra aus Waraṅgal, dessen Inschriften zwischen die Jahre 1291 und 1322 fallen, verstehen müssen. Viśvanātha sagt von seinem Schützer, daß seine Heere an dem Ufer des Meeres rasteten, und von Pratāparudra wissen wir [1]), daß er im Jahre 1316 die Pāṇḍyas besiegte und Kāñcī eroberte.

Das Saugandhikāharaṇa schildert, wie Bhīmasena auszieht, um für Draupadī Wasserlilien aus Kubera's Lotusteich zu holen. Hanumat verlegt ihm den Weg, gibt sich aber schließlich zu erkennen, und die beiden umarmen einander. Die Yakṣas versuchen, Bhīma an seinem Vorhaben zu hindern, und der sich daraus ergebende Streit wird von Kubera und dessen Kämmerer beschrieben. Schließlich trägt Bhīma den Sieg davon und bei Kubera kommen die Pāṇḍavas zusammen, und Draupadī erhält die Blumen [2]).

Ganz unsicher ist die Zeit des Dhanañjayavijaya des Kāñcana Ācarya. Lévi [3]) macht darauf aufmerksam, daß zwei Verse diesem Drama und dem Hanumannaṭaka gemeinsam sind. Wir können aber kaum daraus mit Sicherheit schließen, daß Kāñcana älter als Bhoja ist. Die einleitenden Verse seines Dramas kommen andererseits in mehreren Inschriften der Vijayanagara-Könige vor, und es ist deshalb wohl nicht unwahrscheinlich, daß er der Hofdichter eines dieser Herrscher war. Sein Vater war ein upadhyaya namens Narayaṇa, der den Titel Vadīśvara führte, und sein Drama wurde aufgeführt auf Veranlassung eines Jayadeva, von dem wir nur erfahren, daß ein gewisser Gadādhara zu seiner Umgebung gehörte.

Das Dhanañjayavijaya behandelt die Sage von Arjuna's Sieg über Duryodhana's Heer, nachdem die Kurus die Kühe des Virāṭa, an dessen Hof die Pāṇḍavas unerkannt weilen, geraubt hatten. Der Kampf zwischen Arjuna, für den Virāṭa's Sohn als Wagenlenker fungiert, und den Kurus wird von einem vidyādhara und einer pratīhārī geschildert. Nach dem Siege geben sich die Pāṇḍavas zu erkennen, und Arjuna's Sohn wird mit Virāṭa's Tochter vermählt[4]).

Ein Dhanañjayavijayavyāyoga wird in Handschriftenverzeichnissen[5]) einem Yaśodhara zugeschrieben. Es handelt sich aber wahrscheinlich um dasselbe Werk.

Die Zahl der bis jetzt bekannt gewordenen vyāyogas ist übrigens nicht sehr groß. Einen ähnlichen Inhalt wie das Saugandhikāharaṇa hat wahrscheinlich der Bhīmavikramavyāyoga des Mokṣāditya, von dem wir eine Handschrift aus dem Jahre 1328 besitzen[6]). Zu demselben Sagenkreise gehört auch der Nirbhayabhīmavyāyoga des Rāmacandra Mahākavi[7]).

Die Śivasage wird behandelt in Sadāśiva's Pracaṇḍabhairava[8]), und der sich an Garuḍa anschließende Sagenkreis in dem anonymen Pracaṇḍagaruḍa[9]), und wohl auch in dem Vinatānanda des Benares-Dichters Govinda, des Sohnes des Śeṣayajñeśvara[10]).

Auch die Rāmasage ist in einem vyāyoga, dem Rāmavijaya des Bhāgavata Lakṣmīnārāyaṇa Śāstrin, des Sohnes des Bhāgavata Veṅkaṭa Śāstrin aus Vizianagaram[11]) behandelt worden, und zwei vyāyogas haben ihren Stoff der Kṛṣṇasage entnommen: der Kṛṣṇavijayavyāyoga des Rāmacandra Veḷḷāla, der die Legende von Kṛṣṇa und Rukmiṇī zum Vorwurf hat[12]), und der Narakāsuravijayavyāyoga des Dharmasūri, des Sohnes des Parvateśvara, aus Benares, der den Sieg Kṛṣṇa's über den asura Naraka behandelt, wobei der Kampf von Puruṣottama, Śacī und ihren Begleitern geschildert wird[13]).

Endlich soll der wiederholt genannte Vielschreiber Ghanaśyāma auch einen vyāyoga verfaßt haben[14]).

[1]) Ep. Ind. 7, S. 128 f.; Progress Report of the Assistant Archaeological Superintendent for Epigraphy, Southern Circle, 1910, S. 108; 1916, S. 136. [2]) Ausgabe: The Saugandhikâharaṇa. Ed. by Paṇdit Śivadatta and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1902. Kâvyamâlâ 74. [3]) 2, S. 47. [4]) Ausgaben: Dhananjayavijaya. Ed. by Taranath Tarkavachaspati. Calcutta 1857; The Dhanañjayavijaya. Ed. by Paṇdit Śivadatta and Kâśînâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1885. Kâvyamâlâ 54. [5]) Oppert 2. 426, 4657. [6]) Bendall, Catalogue of Sanskrit MSS. in the British Museum. London 1902, S. 273. [7]) Cat. Cat. 1, S. 298. [8]) Burnell 169 a. [9]) Bhandarkar 275. [10]) Burnell 172 a. [11]) Ausgabe: Śrī Rāmavijaya. A Sanskrit Drama. [Mit einer englischen Übersicht von G. V. Appārāu.] Bombay 1901. [12]) Ausgabe: Śrī Kṛṣṇavijayavyāyogo . . . Lambodaraprahasanam. Mahīśūr 1890. [13]) Ausgabe: Narakāsuravijayavyāyoga. 2. Ausg. Madras 1884. [14]) Hultzsch No. 3, S. x.

BHĀṆA.

§ 121. Auch von dem bhāṇa haben wir erst später Beispiele, obgleich die Gattung selbst sicherlich alt ist. Die bhāṇas, die wir kennen, scheinen ferner alle aus Südindien zu stammen, wo diese Art von Dramen sehr beliebt gewesen zu sein scheint. Der Inhalt und die Form sind durchgehends in fast allen bhāṇas dieselben, und eine kurze Analyse von ein paar Stücken genügt, um die ganze Gattung kennen zu lernen.

Unter den Verfassern von bhāṇas begegnen uns mehrere, die wir schon oben in Verbindung mit anderen Dramen kennen gelernt haben. Der älteste von diesen ist Vāmanabhaṭṭabāṇa, der Verfasser des Pārvatīpariṇaya, aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrh. Sein bhāṇa heißt Śṛṅgārabhūṣaṇa, und der Inhalt ist kurz der folgende: Der Hauptviṭa Vilāsaśekhara kommt von der Umarmung seiner Geliebten und will am Abend das Prathamārtavafest der Anaṅgamañjarī begehen. Er begibt sich in die Hetärenstraße und plaudert mit den Mädchen und den jungen Männern, gibt seine Ratschläge, wenn sie sich zanken, beobachtet das Leben in den Straßen mit Widder-, Hahnen- und Faustkämpfen, ist Zeuge eines blutigen Kampfes zwischen zwei Nebenbuhlern, schildert die verschiedenen Tageszeiten, nimmt an dem Feste der Anaṅgamañjarī teil usw., wobei alle Repliken von ihm selbst gesprochen werden, teils als seine eigenen Worte, teils als Wiedergabe der Rede der anderen, die von ihm genannt, von dem Zuschauer aber nicht gesehen werden [1]).

Auch von dem früher genannten Tanjoredichter Rāmabhadradīkṣita, dem aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrh. stammenden Verfasser des Jānakīpariṇayanāṭaka, besitzen wir einen bhāṇa namens Śṛṅgāratilaka. Geschrieben wurde dieser auf Veranlassung von Rāmabhadra's Schüler Raghunātha, und zwar als ein Gegenstück zu dem Vasantatilakabhāṇa [2]) des oben genannten zeitgenössischen Vaiṣṇavalehrers Varadācārya oder Ammāl Ācārya, des Verfassers des Yatirājavilāsa, von dem wir auch einen Colabhāṇa besitzen [3]). Der Vasantatilakabhāṇa wurde auch Ammābhāṇa genannt [4]). Ammā bedeutet nun „Mädchen", und da Rāmabhadra von seinen Schülern ayyā, „junger Mann", genannt wurde, soll sein bhāṇa auch den Namen Ayyābhāṇa geführt haben, als ein Gegensatz zum Ammā- oder Vasantatilakabhāṇa.

Der Śṛṅgāratilakabhāṇa wurde für den Mīnākṣīpariṇayamahotsava in Madura geschrieben. Der Held heißt Bhujaṅgaśekhara, und er ist betrübt, weil seine Geliebte Hemāṅgī zum Hause ihres Mannes gehen soll. Ein Freund aber verspricht ihm, eine Zusammenkunft zustande zu bringen, was auch schließlich gelingt. In der Hetärenstraße soll ein aindrajālika eine Vorstellung abhalten, und dorthin geht auch Bhujaṅgaśekhara. Unterwegs unterhält er sich mit Freunden und Freundinnen, schlüpfrig und gewandt, wie in allen bhāṇas, beschreibt das Leben und Treiben mit allerlei Spielen und mancherlei Streitigkeiten unter den jungen Leuten, schildert die Tageszeiten und berichtet über die Vorstellung mit Hahnen-, Widder- und Faustkämpfen, Schlangenbeschwörern und magischen Vorführungen von Götterbergen, Göttern, usw. Schließlich folgt die Wiedervereinigung mit der Hemāṅgī [5]).

Ganz ähnlicher Art ist der Śṛṅgārasarvasvabhāṇa des aus derselben Zeit stammenden Nallā Kavi, des Verfassers des oben genannten Subhadrāpariṇaya. Auf Veranlassung seines Freundes Vaidyanātha Dīkṣita soll er schon, bevor er zwanzig Jahre alt war, das nāṭaka und den Śṛṅgārasarvasvabhāṇa geschrieben haben. Hier heißt der Held Anaṅgaśekhara und die Geliebte, von der er sich hat trennen müssen, Kanakalatā. Sonst ist der Inhalt der gewöhnliche. Neu ist ein wilder Elefant, der die Leute auf der Straße in Entsetzen versetzt, den aber Anaṅgaśekhara als Gaṇeśa und als Boten Śiva's, dessen Hilfe er in seiner Liebesnot angerufen hat, verehrt. Der Elefant ist ihm auch hold, und schließlich kann er die Kanakalatā wiedersehen [6]).

Etwas anders ist der Inhalt des Rasasadanabhāṇa, dessen Verfasser sich Yuvarāja nennt und aus Koṭiliṅga im Keralalande stammt. Nach Barnett[7]) soll er mit Sadāśiva identisch sein. Der Held wird hier einfach als Haupt-viṭa bezeichnet, und er hat es im Auftrage seines abwesenden Freundes Mandāraka übernommen, dessen Geliebte Candanamālā behilflich zu sein. Er begleitet sie zum Tempel und geht mit ihr spazieren, wobei sie auch bei der Einfangung eines wütenden Elefanten zugegen sind. Dann bringt er sie nach Hause und geht selbst zu seiner eigenen Freundin, mit der er sich gemütlich unterhält. Später geht er wieder aus, plaudert mit den jungen Leuten, gibt ihnen Ratschläge, verabredet Stelldicheins, nimmt die Einladung einiger jungen Mädchen aus einer anderen Stadt, sie nächstens zu besuchen, an, beschreibt das Straßenleben und kehrt schließlich zu Candanamālā zurück, wo sein Freund Mandāraka sich jetzt eingestellt hat[8]).

Die Zahl der handschriftlich vorhandenen bhāṇas ist übrigens eine recht große. Es wird genügen, sie mit kurzen Angaben des Verfassers, wo wir den Namen desselben kennen, aufzuführen. Ohne Angabe des Verfassers wird ein Ānandatilakabhāṇa verzeichnet[9]). Beliebt sind Titel, die den Namen des Liebesgottes enthalten, und wir werden eine ganze Reihe von solchen kennen lernen. Mit dem Worte Anaṅga fangen unter anderen die folgenden Titel an: Anaṅgajīvana oder Anaṅgasaṃjīvana von Varada Ācārya, dem Sohne des Śrīnivāsa, aus Toṇḍīramaṇḍala, d. h. der Küstengegend zwischen Tanjore und Madura, der verschieden ist von dem obengenannten Varada Ācārya oder Ammāl Ācārya, dem Verfasser des Vasantatilakabhāṇa. Ein dritter Varada Ācārya oder Varadārya aus dem Vādhūla gotra schrieb einen Anaṅgabrahmavidyāvilāsabhāṇa[11]); der Anaṅgasarvasvabhāṇa des Lakṣmīnṛsiṃha Kavi, des Sohnes des Nṛsiṃhācārya[12]), und der Anaṅgavijayabhāṇa des Jagannātha Paṇḍita, des Sohnes des Śrīnivāsa und Verfassers der obenerwähnten Ratimanmatha und Vasumatīpariṇaya[13]).

Der Gopālalīlārṇavabhāṇa des Govinda, des Sohnes des Bhaṭṭa Raṅgācārya[14]), und der Harivilāsabhāṇa des Haridāsa[15]) gehören vielleicht zu der unten zu besprechenden Unterart des miśrabhāṇa.

Ferner haben wir einen anonymen Candrarekhāvilāsabhāṇa[16]); einen Kāmavilāsabhāṇa des Veṅkappa[17]); einen Kandarpadarpaṇabhāṇa des in Kāñcī lebenden Veṅkaṭa Kavi[18]) und einen gleichnamigen bhāṇa des Śrīkaṇṭha, des Sohnes des Abhinavakālidāsa aus dem Kāśyapa gotra[19]); einen Kandarpavijayabhāṇa des Ghanaguruvarya des Sohnes des Varadaguru, aus dem Kauśika gotra[20]); einen Keralābharaṇabhāṇa des Rāmacandra Dīkṣita[21]); einen anonymen Kusumabāṇavilāsabhāṇa[22]); einen im Sāhityadarpaṇa zu 6. 230 genannten Līlāmadhukara; einen anonymen Madanabhūṣaṇabhāṇa[23]); einen Madanagopālavilāsa des Gururāma Kavi[24]); einen Madanamahotsavabhāṇa des Śrīkaṇṭha alias Nañjunda, des Sohnes des Sāmayārya[25]); einen Madanasaṃjīvanabhāṇa des oben genannten Vielschreibers Ghanaśyāma[26]); einen Mālamaṅgalabhāṇa oder Mahiṣamaṅgalabhāṇa des Pāruvanam Mahiṣamaṅgala Kavi[27]); einen Pañcabāṇavijaya des Raṅgācārya aus dem Vādhūlakula[28]); einen anonymen Pañcabāṇavilāsa[29]); einen Pañcāyudhaprapañcabhāṇa des Trivikrama Paṇḍita aus Puṇyagrāma[30]); einen Rasavilāsabhāṇa von dem oben genannten

Cokkanātha, dem Verfasser des Kāntimatīpariṇaya[31]; einen Rasikajanarasollāsabhāṇa des Veṅkaṭa, des Sohnes des Vedāntadeśika[32]; einen Rasikāmṛtabhāṇa des Śaṅkaranārāyaṇa[33]; einen Rasikarañjanabhāṇa des Śrīnivāsācārya[34]; einen Rasollāsabhāṇa des Śrīnivāsa Vedāntācārya, der wohl mit dem vorhergehenden Werke identisch ist[35]; einen Sampatkumāravilāsabhāṇa oder Mādhavabhūṣaṇabhāṇa des Raṅganātha mahādeśika[36]; einen Śāradānandana des Śrīnivāsa, des Sohnes des Varada Ācārya[37]; einen Śāradātilakabhāṇa des Śaṅkara[38], und einen Sarasakavikulānanda des Rāmacandra[39].

Viele Bhāṇanamen fangen mit dem Worte śṛṅgāra an: die anonyme Śṛṅgāracandrikā[40]; der Śṛṅgāradīpakabhāṇa des Viñjimūra Rāghavācārya[41]; der anonyme Śṛṅgārajīvanabhāṇa[42]; der Śṛṅgārakośabhāṇa des Gīrvāṇendra[43], dessen Vater Nīlakaṇṭha Dīkṣita im Jahre 1636 seine Nīlakaṇṭhavijayacampū schrieb; das gleichnamige Werk des Abhinavakālidāsa Kāśyapa[44]; der Śṛṅgāramañjarībhāṇa des Gopālarāya, des Sohnes des Jakkula Veṅkaṭendra und der Vīranāmbā, der auch Śrīraṅgarājabhāṇa genannt wird[45]; der Śṛṅgārapāvanabhāṇa des Vaidyanātha, des Sohnes des Kṛṣṇakavi[46]; der Śṛṅgārarājatilakabhāṇa des Avināśīśvara, des Sohnes des Vandavāśi Rāma[47]; der Śṛṅgārasarvasvabhāṇa des Svāmimiśra oder Svāmiśāstrin[48]; das gleichnamige Werk des Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita[49], den wir als Verfasser des nāṭaka Ānandarāghava und anderer Dramen kennen gelernt haben; der Śṛṅgāraśṛṅgāṭakabhāṇa des Śrīraṅganātha[50], der vielleicht mit dem oben genannten Śṛṅgāramañjarībhāṇa identisch ist; der Śṛṅgārastabakabhāṇa des in Madura lebenden Nṛsiṃha[51], der Śṛṅgārasudhākarabhāṇa des Rāmavarman Yuvarāja[52], den wir als Verfasser eines Rukmiṇīpariṇayanāṭaka kennen gelernt haben; der Śṛṅgārasudhārṇavabhāṇa des Rāmacandra Korāḍa[53]; die Śṛṅgārataraṅgiṇī des Rāmabhadra[54] und das gleichnamige Werk des Veṅkaṭācārya aus Surapura[55].

Es ist oben erwähnt worden, daß es eine besondere Unterart von bhāṇas gibt, die als miśrabhāṇa charakterisiert werden. Herausgegeben ist bloß ein einziger, der Mukundānandabhāṇa des Kāśīpati Kavirāja. Von ihm wissen wir, daß er auch einen Kommentar zum Saṅgītaratnākara geschrieben hat. Der Saṅgītaratnākara ist wohl identisch mit dem Saṅgītasetu des Gaṅgādhara, der wiederum ein Kommentar zu dem zwischen den Jahren 1210 und 1247 entstandenen Saṅgītaratnākara des Śārṅgadeva ist. Kāśīpati kann folglich nicht älter als das 13. Jahrh. sein, ist aber wahrscheinlich ein verhältnismäßig später Verfasser. Er spricht selbst von dem miśrabhāṇa als einer schwierigen Kunstart.

In dem Mukundānanda tritt der Held Bhujaṅgaśekhara in der Gestalt des Mukunda (Kṛṣṇa) auf, und das Werk schildert nebenbei das Leben und Treiben Kṛṣṇa's mit seinen Freundinnen[56]. Gerade in dieser Doppeldeutigkeit liegt wohl die Eigentümlichkeit des miśrabhāṇa. Außer dem Mukundananda kennen wir noch einen miśrabhāṇa, den Śṛṅgārarasodaya des Rāma Sukaviśekhara oder Liṅgamaguṇṭamarāma[57].

[1] Ausgaben: Śṛṅgarabhusaṇabhaṇamu [hrsg. von Ramakṛṣṇam Ācarya]. Madras 1873; The Sṛingârabhûshaṇa. Ed. by Paṇḍit Sivadatta and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1896. Kâvyamâlâ 58; Sringarabhooshanabhana. Grandha Pradarsani, ed. by S. P. V. Ranganadhaswamy Ayyavaralugaru, No. 16. Vizagapatam 1897. [2] Aus-

gaben: Vasantatilakabhāṇa [hrsg. v. Ḍamaru Vallabha Sarman]. Kalikata 1868; Vasantatilaka. Ed. by Pandit Jibananda Vidyasagara. Calcutta 1872; Vasantatilaka [hrsg. von Vāvilla Rāmānujācārya]. Madras 1874. [3]) Hultzsch 262. [4]) Vgl. Kâvyamâlâ 44, Erste Vorrede S. 1. Ein Ambālabhāṇa des Varadācārya, der Oudh 5. 4 verzeichnet wird, ist wohl damit identisch. [5]) Ausgabe: The Sṛingâratilaka Bhâṇa. Ed. by Paṇḍit Sivadatta and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1894. Kâvyamâlâ 44. [6]) Ausgabe: The Sṛingâra-sarvasva-bhâṇa. Ed. by Paṇḍit Sivadatta and Kâshinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1902. Kâvyamâlâ 78. [7]) JRAS. 1907, S. 729. [8]) Ausgabe: The Rasasadana Bhâṇa. Ed. by Paṇḍit Sivadatta and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1893. Kâvyamâlâ 37. [9]) Oppert 1. 6824. [10]) Burnell 167 a; Taylor 1. 82; Oppert 2. 2711, 8800. [11]) Kuppuswami No. 12430. [12]) Burnell 167 a. [13]) Burnell 167 a; Hultzsch 1776. [14]) Burnell 168 b. [15]) Kuppuswami No. 12733. [16]) Kuppuswami No. 12516 f. [17]) Rice 256. [18]) Burnell 167 b. [19]) Hultzsch 1683. [20]) Kuppuswami No. 12504. [21]) Burnell 168 a; Mysore 9. [22]) Oppert 1. 5515. [23]) Burnell 170 a. [24]) Taylor 1. 88; Kuppuswami No. 12576. [25]) Kuppuswami No. 12577. [26]) Hutzsch 1679. [27]) Ausgaben: Mahiṣamaṅgalabhāṇaḥ. Palghat 1880; Mālamaṅgalaṃ bhāṇam. [Olavakod] 1887; vgl. Barnett, JRAS. 1907, S. 729 f. [28]) Ausgaben: Paṃcabāṇavijayambanu bhāṇamu. Cennapuri 1882; Paṃcabāṇavijayo nāma bhaṇaprabandhaḥ. Madrāsu 1886. [29]) Oppert 1. 8063. [30]) Bühler 2. 118; Kielhorn Lists 10; Oppert 2. 9050; Rice 258; Benares 315; Bhandarkar 68; Ulwar 1010. [31]) Vgl. Kâvyamâlâ 44, Vorrede S. 1. [32]) Seshagiri 1. 49, S. 85; Kuppuswami No. 12633. [33]) Hultzsch 1276. [34]) Ausgabe: Rasikarañjana bhāṇa. Mysore 1885. [35]) Burnell 172 b. [36]) Kuppuswami No. 12719. [37]) Kuppuswami No. 12701. [38]) H. H. Wilson, The Mackenzie Collection. 2. edition. Calcutta 1828, S. 158; Oxford 146 a; Rice 266; Kunja Vihāri Nyayabhushaṇa, Catalogue of printed books and manuscripts in Sanskrit belonging to the Oriental Library of the Asiatic Society of Bengal. Calcutta 1899—1901, S. 221. Analyse bei Wilson 2, S. 384 f. [39]) Rice 268. [40]) Madras 97. [41]) Kuppuswami No. 12702. [42]) Burnell 173 b. [43]) Vgl. Kâvyamâlâ 44, Vorrede S. 22 f. [44]) Burnell 173 b. [45]) Hultzsch 385. [46]) Kuppuswami No. 12703. [47]) Kuppuswami No. 12708. [48]) Oppert 2. 2754; Kuppuswami No. 12709. [49]) Vgl. Hultzsch 568. [50]) Madras 98. [51]) Burnell 173 b. [52]) Vgl. Kâvyamâlâ 40, S. 1[1]. [53]) Ausgabe: Srungara Sudarnava. Ed. by K. D. Nagaswaram. Masulipatam 1899. [54]) Oppert 2. 3849. [55]) Oppert 2. 1848; Rice 266. [56]) Ausgaben: Mukundānanda. Kāvyetihāsasaṃgraha 1. Poona 1878; Mukundananda. A monologue drama on the adventures of a loose character. Madras 1882; The Mukundānanda Bhāṇa. Ed. by Paṇḍit Durgâprasâd and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1889. Kâvyamâlâ 16. [57]) ZDMG. 42, S. 542; Kuppuswami No. 12707.

ANDERE EINAKTER.

§ 122. Die übrigen Einakter sind unter den auf uns gekommenen Dramen sehr schwach repräsentiert. Eine bhāṇikā, die Dānakelikaumudī des dem 15. Jahrh. gehörenden Rūpa Gosvāmin, des Verfassers des Lalitamādhava und des Vidagdhamādhava, ist herausgegeben worden [1]) und behandelt die Kṛṣṇasage. Die handschriftlich vorhandene Dānakelikaumudī des Mahādeva Kavīśācārya Sarasvatī [2]) ist vielleicht dasselbe Werk.

Auch ein śrīgaditam ist auf uns gekommen, das Subhadrāharaṇa des Mādhava, des Sohnes des Maṇḍaleśvara Bhaṭṭa und der Indumatī und Bruders des Harihara. Sein Drama scheint geradezu als ein Schulbeispiel des śrīgadita geschrieben zu sein, indem es sich selbst in Worten beschreibt, die an die Definition des śrīgadita im Sāhityadarpaṇa anklingen. Andererseits ist eine Handschrift des Werkes im Vikramajahre 1667 geschrieben. Mādhava's Zeit muß somit zwischen der Mitte des 15. und dem Anfang des 17. Jahrh. liegen.

Das Subhadrāharaṇa enthält unter anderem auch einen erzählenden Vers (V. 15), wodurch wir geneigt werden, diese Gattung mit dem chāyānāṭaka zu vergleichen. Er behandelt die Geschichte von Arjuna's Ent-

führung der Subhadrā. Als Bettelmönch verkleidet kommt er zu Baladeva's Haus, wird von Subhadrā empfangen und entschließt sich, sie bei dem Frühlingsfest zu entführen. Kṛṣṇa schickt seinen Wagen, die Wachen wagen nicht, die Verfolgung aufzunehmen, und schließlich erscheint Kṛṣṇa und billigt die Entführung, worauf auch Baladeva und Ugrasena ihre Zustimmung geben [3]).

[1]) Ausgabe: Dānakelikaumudī. Vaiṣṇavadharmaprakāśikā 1—6. Murśidābād 1881 f. [2]) Burnell 168 b. [3]) Ausgabe: The Subhadrâharaṇa. Ed. by Paṇdit Durgâprasâd and Kâśînâth Pâṇdurang Parab. Bombay 1888. Kâvyamâlâ 9. Ich kann nicht entscheiden, ob dies dasselbe Werk ist, wie das Oppert 1. 3080, 6281 anonym verzeichnete Subhadrāharaṇa. Die bei Weber 1567 verzeichnete Handschrift einer Prakrit-chāyā scheint zu einem anderen Werke zu gehören.

Abgeschlossen am 19. Januar 1918.

INDICES.

I. WÖRTER UND SACHEN.

(Die Ziffern bedeuten Paragraphen.)

II. AUTOREN.

III. WERKE.

ABKÜRZUNGEN.

Anf. = Alfred Hillebrandt, Über die Anfänge des indischen Dramas. München 1914. Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische und historische Klasse, 1914.

Benares = Catalogue of Sanskrit MSS. in the Sanskrit College Library Benares. Allahabad. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Bendall = C. Bendall, Catalogue of the Buddhist Sanskrit Manuscripts in the University Library. Cambridge 1883.

Bh. = The Nâṭyaśâstra of Bharata Muni. Ed. by Śivadatta and Kâśinâth Pâṇḍurang Parab. Bombay 1884. Kâvyamâlâ 42.

Bhandarkar = R. G. Bhandarkar, Lists of Sanskrit manuscripts in private libraries in the Bombay Presidency, 1. Bombay 1893. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Bhandarkar Report = R. G. Bhandarkar, Report on search for Sanskrit manuscripts in the Bombay Presidency. Bombay.

Bikaner = Rajendralala Mitra, A catalogue of Sanskrit manuscripts in the library of the Maharaja of Bikāner. Calcutta 1880.

Bl. = Report on Sanskrit MSS. 1872—1873. Bombay 1874. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

BM. = Monatsberichte der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin.

Böhtlingk = Otto Böhtlingk, Verzeichnis der auf Indien bezüglichen Handschriften und Holzdrucke im Asiatischen Museum. St. Petersburg 1846. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Bühler = G. Bühler, A catalogue of Sanskrit manuscripts contained in the private libraries of Gujarât, Kâṭhiâvâḍ, Kachchh, Sindh, and Khândeś. Bombay 1871—1873. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Bühler Report = G. Bühler, Detailed report of a tour in search of Sanskrit MSS. made in Kaśmîr, Rajputana, and Central India. Bombay 1877.

Burnell = A. C. Burnell, A classified index to the Sanskrit MSS. in the palace at Tanjore. London 1880.

Cambridge = A selection of Sanskrit manuscripts in the University Library, Cambridge. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Cat. Cat. = Th. Aufrecht, Catalogus Catalogorum. 1—3. Leipzig 1891—1903.

Daś. = Daśa-rûpa, or Hindu canons of dramaturgy, by Dhanañjaya, ed. by Fitz-Edward Hall. Calcutta 1865.

DLZ. = Deutsche Literatur-Zeitung.

Ep. Ind. = Epigraphia Indica.

Frühg. = Konow, Zur Frühgeschichte des indischen Theaters. Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients. Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage am 7. Februar 1917 gewidmet von Freunden und Schülern. München 1917, S. 106f.

GgA. = Göttingische gelehrte Anzeigen.

GSAI. = Giornale della società asiatica Italiana.

Haraprasād-Bendall = Notices of Sanskrit MSS. Extra Number. Calcutta 1905.

Haraprasad Report = Haraprasad Śastri, Report for the search of Sanskrit manuscripts (1895—1900). Calcutta. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Hodgson = W. Hunter, Catalogue of Sanskrit manuscripts collected by B. H. Hodgson. [London] 1881.

Hultzsch = E. Hultzsch, Reports on Sanskrit manuscripts in Southern India. 1—3. Madras 1895—1905.

Ind. Alt. = Chr. Lassen, Indische Altertumskunde.

Ind. Off. = Julius Eggeling, Catalogue of the manuscripts of the library of the India Office. Part 7. London 1904.

Ind. Stud. = A. Weber, Indische Studien.

JA. = Journal Asiatique.

J. Am. Or. Soc. = Journal of the American Oriental Society.

JASB. = Journal of the Asiatic Society of Bengal.

J. Bo. Br. RAS. = Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society.

J. & P. ASB. = Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal.

JRAS. = Journal of the Royal Asiatic Society.

Kaṭm. = List of Sanskrit works supposed by Nepalese Pandits to be rare in the Nepalese libraries at Khatmandoo, Nepal Residency. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Kielhorn = F. Kielhorn, Report on the search for the Sanskrit MSS. in the Bombay Presidency 1880—81. Bombay 1881. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Kielhorn B. = F. Kielhorn, A classified alphabetical catalogue of Sanskrit MSS. in the Southern division of the Bombay Presidency. Bombay 1869. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Kielhorn CP. = F. Kielhorn, A catalogue of Sanskrit MSS. existing in the Central Provinces. Nagpur 1874. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Kielhorn Lists = F. Kielhorn, Lists of Sanskrit manuscripts purchased for Government during the years 1877—78 and 1869—78. Poona 1881. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Kuppuswami = S. Kuppuswami Sastri, A descriptive catalogue of the Sanskrit manuscripts in the Government Oriental Manuscripts Library, Madras. Vol. xxi. Madras 1918.

Lahore = Pandit Kâshi Nâth Kunte, Report on the compilation of the catalogue of Sanskrit manuscripts for the year 1879—80. Lahore. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Lévi = Sylvain Lévi, Le théâtre indien. Paris 1890.

Madras = Alphabetical index of manuscripts in the Government Oriental MSS. Library Madras. Madras 1893. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Mem. As. Soc. Beng. = Memoirs of the Asiatic Society of Bengal.

Mysore = F. Kielhorn, A supplementary catalogue of Sanskrit works in the Sarasvati Bhandaram Library of His Highness the Maharaja of Mysore. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

NGGW. = Nachrichten der Göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften.

Notices = Notices of Sanskrit Manuscripts. By Rajendralala Mitra. Second series by Haraprasād Śāstrī. Calcutta 1871 f.

NP. = A catalogue of Sanskrit manuscripts in private libraries of the North Western Provinces. Allahabad 1877—86. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Oppert = Gustav Oppert, Lists of Sanskrit manuscripts in private libraries in Southern India, 1—2. Madras 1880—85.

Oudh = Pandit Deviprasada, Catalogue of Sanskrit manuscripts existing in Oudh. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Oxford = Th. Aufrecht, Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae pars VII codices Sanscriticos continens. Oxonii 1864.

Peterson = Peter Peterson, Report on the search for Sanskrit manuscripts in the Bombay circle. 1, 1882—83; 2, 1883—84; 3, 1884—86; 4, 1886—92; 5, 1892—95. Bombay 1883—99.

Pheh = Phehrīst saṃskṛtke pustakoṃkā. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

PR. = The Pratâparudrayaśobhûshaṇa of Vidyânâtha, ed. by Kamalâśaṅkara Prâṇaśaṅkara Trivedî. Bombay 1909.

Pupp. = Richard Pischel, Die Heimat des Puppenspiels. Halle a. S. 1900. Hallesche Rektoratsreden II.

Rādh. = Rājārāma Śāstrin, Pustakānāṃ sūcīpatram. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Rice = Lewis Rice, Catalogue of Sanskrit manuscripts in Mysore and Coorg. Bangalore 1884. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Saubh. = Heinrich Lüders, Die Saubhikas. Ein Beitrag zur Geschichte des indischen Dramas. Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1916, S. 698 f.

SBAW. = Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften.

Schatt. = R. Pischel, Das altindische Schattenspiel. Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1906, S. 482 f.

SD. = Sâhitya-darpaṇa of Viśvanâtha Kavirâja. Annotated by Durgâprasâda Dviveda. Ed. by the annotator and Kâshinâth Pândurang Parab. Bombay 1902.

Seshagiri = M. Seshagiri Sastri, Report on a search for Sanskrit and Tamil manuscripts. Madras 1898—99. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Stein = M. A. Stein, Catalogue of the Sanskrit manuscripts in the Raghunatha Temple library of His Highness the Maharaja of Jammu and Kashmir. Bombay 1894.

Sūcīpattra = Ein Verzeichnis der Handschriften des Fort William, der Asiatischen Gesellschaft in Kalkutta usw., betitelt: Sūcīpustaka. Calcutta 1838. Nach Aufrecht, Cat. Cat.

Taylor = William Taylor, A catalogue raisonnée of oriental manuscripts in the library of the (late) College Fort Saint George. Madras 1857—61. Nach Aufrecht, Cat. Cat., und Lévi, Théâtre.

Ulwar = Peter Peterson, Catalogue of the Sanskrit MSS. in the library of His Highness the Mahārāja of Ulwar. Bombay 1892.

Weber = A. Weber, Verzeichnis der Sanskrit- und Prakrithandschriften (der Königlichen Bibliothek). Berlin 1853—1892.

Wilson = H. H. Wilson, Select specimens of the theatre of the Hindus. Third edition. 1—2. London 1871. Wilson, Works, Vol. 11—12.

WZKM. = Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.

ZDMG. = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

ZKM. = Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.

INHALT.

Frommannsche Buchdruckerei (Hermann Pohle) in Jena. — 4802





